



## Sylvie Germain : l'écriture de l'attente

Bogdan Veche

### ► To cite this version:

Bogdan Veche. Sylvie Germain : l'écriture de l'attente. Littératures. Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand II; Universitatea Babeş-Bolyai (Cluj-Napoca, Roumanie), 2011. Français. NNT : 2011CLF20022 . tel-00917134

**HAL Id: tel-00917134**

**<https://theses.hal.science/tel-00917134>**

Submitted on 11 Dec 2013

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ BABEȘ-BOLYAI  
UNIVERSITÉ CLERMONT-FERRAND II – BLAISE PASCAL

**THÈSE DE DOCTORAT EN COTUTELLE**

Littérature française

**Bogdan VECHE**

**SYLVIE GERMAIN – L'ÉCRITURE DE  
L'ATTENTE**

**Directeurs de recherche**

**M<sup>me</sup> Rodica POP**, Université Babeș-Bolyai (Cluj-Napoca)

**M<sup>me</sup> Sylviane COYAULT**, Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand)

**Jury**

**M<sup>me</sup> Pascale AURAIX-JONCHIÈRE**, Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand)

**M<sup>me</sup> Liana POP**, Université Babeș-Bolyai (Cluj-Napoca)

**M<sup>me</sup> Mihaela PASAT**, Université de l'Ouest (Timișoara)

**M. Jean-Bernard VRAY**, Université Jean Monnet (Saint-Étienne)

Clermont-Ferrand  
le 16 décembre 2011

# Remerciements

Cette entreprise – défi académique et surtout linguistique pour l'étranger que je suis – a été possible avant tout grâce à des rencontres déterminantes, qui ont éclairé mon esprit et dirigé mes pas.

Mes remerciements chaleureux vont en premier aux directrices de cette thèse, M<sup>me</sup> Rodica Pop et M<sup>me</sup> Sylviane Coyault, pour avoir accepté l'accompagnement de mes recherches. L'harmonisation parfaite de leurs remarques et suggestions m'a donné beaucoup de confiance. Je remercie M<sup>me</sup> Rodica Pop de m'avoir accueilli dans la très dynamique équipe du CELBLF de Cluj-Napoca. Ses conseils m'ont aidé à garder une bonne discipline thématique jusqu'à la fin. Je remercie M<sup>me</sup> Sylviane Coyault qui m'a accueilli avec enthousiasme, m'a orienté avec diligence lorsque j'avais des doutes et dont les corrections minutieuses ont bridé une expression parfois trop embrouillée.

Je tiens à remercier les professeurs Pascale Auraix-Jonchière et Liana Pop qui m'ont fait l'honneur de participer au jury de soutenance. J'ai souvent trouvé appui et inspiration en consultant les thèses dirigées par M<sup>me</sup> Pascale Auraix-Jonchière – des modèles de cohésion structurelle et analytique. M<sup>me</sup> Liana Pop m'a fait des suggestions précieuses concernant certains chapitres de mon étude ; si le temps a été trop court pour les mettre toutes à profit, elles restent des jalons pour un développement ultérieur de mes recherches.

Les professeurs Mihaela Pasat et Jean-Bernard Vray ont eu l'extrême amabilité d'évaluer ma thèse en tant que rapporteurs. Je les remercie de leurs efforts et patience, ainsi que de leur participation au jury.

Cette thèse n'aurait pas vu le jour en dehors d'un entretien avec M. Dominique Rabaté à l'issue de mon D.E.A. bordelais. Je lui dois la découverte de Sylvie Germain et tiens à le remercier de ses multiples suggestions de lecture.

Ma gratitude va ensuite à mes anciens professeurs de français, dont quelques-uns ont été des rencontres décisives ; mon parcours leur doit tout.

Mon travail à Clermont-Ferrand s'est déroulé dans les meilleures conditions à la MSH, qui a effectivement été une seconde maison pour moi lors de la rédaction. Aussi, mes recherches ont-elles avancé dans un bon rythme grâce à la précieuse aide logistique

des bibliothécaires. J'aimerais remercier tout particulièrement M<sup>me</sup> Nicole Drouin et M<sup>me</sup> Michèle Chanudet de leur accueil chaleureux et leur promptitude.

Mes séjours français restent inoubliables grâce à la présence des amis. Je pense en particulier à Maya, Anna, Denisa, Geo et Grégory – camarades au CELIS, qui m'ont souvent encouragé et dont j'ai beaucoup appris. À Odile, Laura, Iulian et Sylvain, pour les agréables sorties, moments de détente et découvertes. Qu'ils soient tous remerciés. Je sais également gré aux amis du CELBLF de leur appui généreux et constant depuis le début.

Pour leur compréhension et leur soutien, je remercie mes collègues du Département de Langues Modernes de la Faculté d'Économie et d'Administration des Affaires de Timișoara, qui ont accepté de me remplacer pendant mes séjours en France.

Ce travail de recherche a été possible grâce à une bourse du gouvernement français qui m'a permis d'effectuer des stages à Clermont-Ferrand pour une durée totale de douze mois. Je tiens à remercier M<sup>me</sup> Marie-Claire Comte-Rome, responsable du Service de gestion des boursiers internationaux du CROUS, pour son accueil toujours chaleureux et pour un suivi parfait de mon séjour en France.

Finalement, j'adresse un énorme merci à mes parents et à Andrea, pour leurs encouragements constants, leur patience et leur confiance en moi. Cette thèse est dédiée à mes parents.

Je ne peux qu'espérer (sic !) ne pas avoir déçu toutes ces... attentes !

# Tableau des abréviations

Dans l'ensemble de la thèse, les références aux livres de Sylvie Germain les plus cités – l'œuvre romanesque en entier et quelques essais – sont données sous la forme abrégée ci-dessous, suivie du numéro de page :

*LN : Le Livre des Nuits*, Gallimard, 1985

*NA : Nuit d'Ambre*, Gallimard, 1987

*JC : Jours de colère*, Gallimard, 1989

*OM : Opéra muet*, Gallimard, 1989

*EM : L'Enfant Méduse*, Gallimard, 1991

*PRP : La Pleurante des rues de Prague*, Gallimard, 1992

*Im : Immensités*, Gallimard, 1993

*ES : Éclats de sel*, Gallimard, 1996

*TM : Tobie des marais*, Gallimard, 1998

*CMA : Chanson des mal-aimants*, Gallimard, 2002

*M : Magnus*, Gallimard, 2005

*I : L'Inaperçu*, Albin Michel, 2008

*HC : Hors Champ*, Albin Michel, 2009

*P : Les Personnages*, Gallimard, 2004

*MSV : Le Monde sans vous*, Albin Michel, 2011

# INTRODUCTION

Dans sa thèse de doctorat soutenue en 1982, Sylvie Germain aborde la question du visage comme « attente sans attendu »<sup>1</sup>. Le visage est ce qui s'offre en premier à toute personne croisée dans son chemin – don de soi qui rend vulnérable<sup>2</sup>, dévoilement gratuit, qui n'attend rien en échange de sa nudité. C'est, peut-être, l'essence de tout récit littéraire comme unité (pluri)signifiante que de s'offrir ainsi dans sa complétude, mais aussi dans son imperfection, au regard du lecteur. « Dévisagé » page après page, le livre constitue en soi un subtil jeu d'attente(s) : c'est, d'abord, la modestie faite objet, car il est là, dans sa patience, qui s'offre au hasard de la lecture entendue à la fois comme prise de vue et prise de conscience. Ensuite, le livre est un objet qui suscite l'attente, car, *a priori*, c'est un inconnu de sens que la lecture est appelée à débroussailler. Enfin, l'attente peut elle-même faire partie de l'armature textuelle et constituer l'un des principes organisateurs de la diégèse. L'aboutissement est l'identification du livre et de l'attente, comme le fait le narrateur dans *La Pleurante des rues de Prague* : « Non pas un livre que cela, mais un ressassement d'appels et d'échos. Une claudication d'écriture, un balbutiement. Un pleurement d'encre. Une attente » (*PRP*, 128). C'est à partir de cette perspective plurielle que s'organisera notre étude dont le but est, conséquemment, d'éclairer tour à tour les différents « visages » de l'attente dans la prose littéraire de Sylvie Germain.

Plusieurs précisions s'imposent d'ores et déjà : les préoccupations de l'auteur dépassent le cadre du romanesque puisqu'elle « ouvre sa plume à la méditation »<sup>3</sup>, enrichissant l'œuvre de nombreux essais, parmi lesquels se glissent les biographies spirituelles d'Etty Hillesum<sup>4</sup> et de Bohuslav Reynek<sup>5</sup>, les textes sur la peinture réunis

---

<sup>1</sup> Sylvie Germain, *Perspectives sur le visage : trans-gression, dé-crétion, trans-figuration*, sous la direction de Daniel Charles, Doctorat de 3<sup>e</sup> cycle, Université Paris X Nanterre, 1982, p. 5.

<sup>2</sup> « Le visage, "stèle au bord du chemin", stèle offerte indifféremment à tout passant, exposée sans réserve à tout regard, ouverte sans défense à toute rencontre ». *Ibid.*, p. 36. Toutes les mises en évidence appartiennent à Sylvie Germain.

<sup>3</sup> Dominique Viart, Bruno Vercier, Franck Evrard (collab.), *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, [2005], 2<sup>e</sup> édition augmentée, Paris, Bordas, 2008, p. 351.

<sup>4</sup> Sylvie Germain, *Etty Hillesum*, Paris, Pygmalion/Gérard Watelet, coll. « Chemins d'éternité », 1999.

<sup>5</sup> Sylvie Germain, *Bohuslav Reynek à Petrkov : un nomade en sa demeure*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot éditeur, coll. « Maison d'écrivain », 1998.

dans *Ateliers de lumière*<sup>6</sup> et même un récit de voyage où la géographie de la Russie se mêle à un atlas de mémoire esquissé par – enfin ! – la voix très personnelle de l’auteur<sup>7</sup>. Les interviews parues dans des périodiques aident à esquisser la pensée de cet écrivain dont la place n’est plus à établir dans le paysage littéraire contemporain. Toutefois, ces textes d’appui pour notre analyse ne construisent pas une « théorie » de l’attente, aussi seront-ils utilisés comme support de première main aidant à mieux cerner les différents aspects du sujet proposé. Si le temps en général a toujours été un sujet d’élection pour des études et si quelques-unes de ces études sont devenues des références pour la critique littéraire (notamment *Études sur le temps humain*<sup>8</sup> de Georges Poulet et *Temps et récit*<sup>9</sup> de Paul Ricœur), il n’existe pas, à notre connaissance, de travail d’envergure qui soit une synthèse ciblée exclusivement sur l’attente comme expression temporelle ou attitude psychologique ancrée dans le temps. Le concept semble toujours échapper aux normes et cela est dû à la pluralité de ses manifestations reposant sur une multitude de sens. L’étymologie du mot *attente*, doublée d’un aperçu lexicographique<sup>10</sup> du même substantif et du verbe qui lui correspond mettra vite en évidence la polysémie qui a pour correspondant la polychronie et, parfois, l’uchronie<sup>11</sup>.

### Une ‘filiation’ sinueuse et des sens imbriqués

L’attente telle qu’on la comprend de nos jours plonge ses racines dans un verbe latin dont le sens a été détourné au fil du temps. Ainsi, l’*adtendere* d’origine est composé de la préposition *ad-* (à) et du verbe *tendere* (*tendre*). Il signifie *tendre à, porter attention à* quelque chose ou quelqu’un. Il est question, selon le contexte, d’une attention du regard, de l’ouïe ou de l’esprit. Pour sa part, le verbe intransitif *tendere* a plusieurs significations dont l’*attendre* français a hérité à différents degrés. Il indique d’abord un mouvement vers un repère précis (*se diriger vers*), que le français n’a gardé que pour des gestes, comme « tendre la main », par exemple. En son deuxième sens il

<sup>6</sup> Sylvie Germain, *Ateliers de lumière*, Paris, Desclée de Brouwer, 2004.

<sup>7</sup> Sylvie Germain, *Le Monde sans vous*, Paris, Albin Michel, 2011.

<sup>8</sup> Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, quatre tomes, Paris, Plon, (tomes 1 et 2, 1965 ; tomes 3 et 4, 1964).

<sup>9</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit*, trois tomes, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », (tome 1, 1983 ; tome 2, 1984 ; tome 3, 1985).

<sup>10</sup> Articles « Attendre » et « Attente », in *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, [1993] [1967 pour la première édition du *Petit Robert*], nouvelle édition du *Petit Robert* de Paul Robert. Texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert – SEJER, 2009, pp. 170-171.

<sup>11</sup> Nous empruntons ce terme au livre d’Emmanuel Carrère, *Le Déroit de Behring. Introduction à l’uchronie*, Paris, P.O.L., 1986.

indique l'*aspiration à atteindre un but*, avec les nuances qu'impose la volonté. Il est évidemment question d'un certain effort, l'idée étant celle d'une attitude active. Cela se confirme, enfin, par sa troisième acception, qui insiste justement sur l'énergie déployée afin que la volonté se réalise. Cette pléthore de significations n'est point anodine ; elle se reflète dans les nombreuses situations d'attente parsemées dans les récits de Sylvie Germain, d'autant que les dictionnaires de langue française en gardent des traces subtiles.

*Le Nouveau Petit Robert* retient trois sens du substantif *attente*. Le premier est double et met ensemble « le fait d'attendre » et « le temps pendant lequel on attend ». Ce faisant, l'attente est définie comme *état inscrit pleinement dans la durée*. Mais son caractère duratif est important surtout parce que cette « activité », ou bien « attitude », réclame son indépendance temporelle : l'attente a donc une temporalité propre, parallèle<sup>12</sup> à la durée des horloges, tout en s'en laissant nourrir. Ainsi, lorsqu'on attend, on vit *dans le temps tout en créant du temps* par rapport à l'objet attendu. L'instant où l'attente se déclenche devient référence passée au fur et à mesure que la durée s'accumule entre lui et le moment où le processus s'achève par l'obtention de l'objet.

Avec le second sens, *l'attente se précise* en fonction de *l'attitude du sujet attendant*. Présentée comme « état<sup>13</sup> de conscience d'une personne qui attend », elle rend compte de la disponibilité du sujet face à l'objet. Lorsqu'on confronte ces acceptions, on arrive à parler d'attente angoissée, paisible, impatiente, pénible, acharnée, etc., et cela est d'autant plus enrichissant pour notre analyse que ces valeurs sont tributaires de contextes précis où le sujet éprouve l'attente. Attitudes dont celui-ci témoigne lors de ce vécu, ce sont également des marqueurs psychologiques à l'aide desquels le portrait de l'attente, illustré au niveau diégétique, est riche en nuances. Un exemple particulier est celui de l'attente déployée en dépit de son aboutissement impossible : on décèle alors la

---

<sup>12</sup> Cette idée se précise encore mieux si l'on prend en compte l'explication fournie par le *Trésor de la langue française* qui associe l'attente à un « écart temporel » séparant l'instant où quelqu'un se met en attente de quelque chose en un lieu quelconque, et l'instant où cela arrive. Le choix du mot « écart » n'est point anodin, car son sens instaure la *distance* par rapport à la temporalité des horloges. Voir à ce propos les entrées « Attendre » et « Attente », *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle (1789-1960)*, sous la direction de Paul Imbs, Tome troisième, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1974, pp. 836-840 et pp. 847-848.

<sup>13</sup> À partir des deux premiers sens, nous pouvons postuler, à la manière de Pedro Lain-Entralgo, que « [...] l'attente est à la fois une "attitude" et une "activité" de l'être humain [...] ». *L'Attente et l'espérance. Histoire et théorie de l'espérance humaine*, traduit de l'espagnol par Robert Disse, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Textes et études philosophiques », 1966, p. 505.



« folie » de l'attente lorsque son objet est perdu à jamais ou lorsqu'il est représenté par un événement ayant déjà eu lieu – situation pour laquelle nous proposons le syntagme *attente à rebours*<sup>14</sup>.

Enfin, le troisième sens instaure des *associations*, des *collaborations* sémantiques puisque l'attente, entendue comme « le fait de compter sur quelque chose ou sur quelqu'un », *traduit* ou *se laisse traduire* par des attitudes ou des sentiments qui permettent ainsi de dresser un tableau varié des situations, alors que le mot en soi n'est pas nécessairement utilisé. L'attente se retrouve par conséquent dans le *désir*<sup>15</sup> (ou le *souhait*), l'*anticipation*, l'*espoir* ou, dans un contexte mystique d'inspiration chrétienne, l'*espérance*. Tous ces synonymes – partiels, il est vrai – de l'attente lui rendent l'orientation temporelle de base, à savoir projection dans l'avenir, tout en étant bénéficiaire d'une chronologie propre.

Les différents sens du verbe *attendre* précisent davantage l'attente, que ce soit du côté de l'état ou de celui du sujet qui l'éprouve. Premièrement, lorsqu'on attend quelqu'un ou quelque chose, on se tient dans un lieu jusqu'à l'arrivée de la personne ou de la production de l'événement. C'est une *chronotopie*<sup>16</sup> de l'attente qui se dessine ainsi, avec pour corollaire une certaine immobilité dans l'espace, mais également dans le temps, et qui retient le sujet comme paralysé jusqu'à l'instant libérateur. Il ne faut pourtant pas tomber dans le piège d'une attente immobile par sa passivité ; cette dernière dérive uniquement de l'impuissance du sujet par rapport à l'avènement de l'objet. Autrement, il arrive souvent que celui qui attend le fasse comme un *guet*<sup>17</sup> – et *Le Petit Robert* propose justement le verbe *guetter* comme synonyme d'*attendre* afin de rendre ce premier sens. Cet aspect est important, car l'accent tombe alors sur le sujet, ce

---

<sup>14</sup> Nous discutons la notion dans la deuxième partie de l'étude (voir le chapitre « L'Attente à rebours », p. 153).

<sup>15</sup> Certaines des significations relevées sont épaulées par Nicolas Grimaldi comme des expressions – imparfaites ! – de l'attente, que les métaphysiciens ont identifiées afin de la définir : « Ceux qui en ont le plus approché sont ceux qui l'ont identifiée au désir, à l'effort, ou à la volonté ». *Traité de la banalité*, Paris, P.U.F., 2005, p. 95.

<sup>16</sup> Dans le sens bakhtinien où il y a – dans ce cas à travers le sujet attendant – une « corrélation essentielle des rapports spatio-temporels ». Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 1978, p. 237.

<sup>17</sup> Selon Nicolas Grimaldi, le guet est l'un des visages de l'attente engendrée par un manque : « En nous faisant attendre ce qui nous manque, le besoin ouvre donc un temps de crise dont l'urgence s'achève aussitôt le besoin satisfait. La satisfaction opère ainsi une césure entre deux temporalités presque totalement opposées. Ouverte par l'attente et magnétisée par l'avenir, une première temporalité est celle de la quête, de l'affût, des aguets, où on est d'autant plus attentif à ce qu'on trouve qu'on est plus obsédé par ce qu'on cherche ». *Traité de la banalité*, op. cit., p. 113.

qui transforme l'attente en *activité*, mettant ainsi en doute, parfois, son côté purement expectant, passif<sup>18</sup>.

Avec sa deuxième signification, le fait d'attendre immobilise le sujet non pas dans l'espace et le temps, mais dans son attitude à partir de l'instant où l'attente s'installe : « rester dans la même attitude, ne rien faire avant (que quelque chose ou quelqu'un arrive) » instaure donc un blocage existentiel, une impossibilité d'avancer. Un élément extérieur à soi-même – animé ou inanimé – est nécessaire afin que la reprise soit possible. Jusqu'à ce que cet élément intervienne, le sujet est psychologiquement – et temporellement – enlisé. Une telle forme d'attente paralyse psychologiquement, car elle s'impose comme unique durée et unique raison de vivre.

Si la troisième explication proposée par le dictionnaire reprend de manière absolue le sens de base référencé en tête de l'entrée, elle indique une nuance dont la subtilité est pertinente pour l'une des manières dont l'attente est représentée chez Sylvie Germain. Bien que l'idée semble reprendre à l'identique ce qui vient d'être dit auparavant, « laisser passer du temps » (en restant dans la même attitude) est à retenir. Effectivement, si l'attente est inscrite dans le temps, elle peut souvent n'avoir d'autre but que le passage du temps même, et il arrive souvent qu'une telle attitude détachée, résignée face à la durée soit, en vérité, une démarche à visée thérapeutique ou cathartique, mais aussi une forme d'indifférence à soi-même. Attendre que le temps passe sert souvent à cicatriser les plaies de l'âme à travers une œuvre patiente d'oubli. Cela implique la rupture initiale ou une interruption existentielle infligée par un événement traumatique, qui ne peut être gommée complètement et dont les effets – la plupart du temps dévastateurs – ne peuvent pas s'effacer, mais doivent s'affaiblir une fois le traumatisme assimilé.

La plupart des définitions ci-dessous, y compris celle de la forme réflexive<sup>19</sup> du verbe, insistent sur l'espoir plus ou moins ferme du sujet attendant par rapport à l'assouvissement de son attente. « Compter sur » ou « prévoir » un événement, instaure différents « degrés » d'attente. La perspective s'inscrit d'emblée dans un avenir dont l'éloignement n'inquiète pas puisqu'il existe une certaine assurance quant à la réussite.

---

<sup>18</sup> Dans le sens où le sujet se doit de subir le passage du temps sur lequel il n'a aucune emprise jusqu'à ce que l'objet de son attente lui soit accessible. D'ailleurs, le substantif *expectatio*, qui s'est juste enrichi d'une consonne finale pour donner en français l'*expectation*, brasse à l'origine quatre sens apparentés : « attente, désir, curiosité, impatience ». Félix Gaffiot, *Dictionnaire latin-français*, (Nouvelle édition revue et augmentée sous la direction de Pierre Flobert), Paris, Hachette-Livre, 2000, p. 643.

<sup>19</sup> Que le dictionnaire traduit par « penser que quelque chose arrivera », tout en proposant comme synonymes « escompter », « imaginer », « prévoir ».

L'attente devient *projet*, à savoir désir non seulement ciblé, mais *orienté, dirigé* vers son objet. Souvent, le contexte est négatif, car une certaine violence est ainsi faite au temps ; dans la plupart des situations, le sujet attendant couve une vengeance ou une autre forme d'œuvre au noir. Dans la même optique, le *Littre*<sup>20</sup> ajoute à l'élan de cette attente le contrepoids, plus rare, de la crainte : « Compter sur, espérer ; quelquefois, craindre ». Il y a des situations où être sûr de l'arrivée de quelqu'un engendre un profond malaise. Objet d'attente redouté, l'autre est l'indésirable qui peut arriver soit à un instant précis, soit à l'improviste. Chacune de ces deux situations s'impose comme *inévitabilité programmée*, ce qui fait que l'attente soit vécue à vif dans l'instant présent, avec un œil sur l'avenir qui recèle la menace.

À partir de toutes ces nuances, il devient vite clair que, avant de faire l'objet d'un traitement littéraire, l'attente est surtout une constituante *sine qua non* de la vie humaine : « L'Attente est une attitude essentielle, une habitude entitative de l'être humain ; c'est la prise en charge de la situation d'un homme devant une possibilité de son être propre ; elle apparaît à l'homme comme une nécessité pour orienter sa vie... »<sup>21</sup>. Pour Martin Heidegger, c'est la finitude qui maintient l'homme en permanent état d'attente : « En tant qu'il est capable de mourir, l'être humain est l'être en attente »<sup>22</sup>. Si, au cours de son histoire, l'homme a été défini en fonction de son contrôle sur son environnement (*homo faber*), en fonction de sa supériorité conférée par l'intelligence (*homo sapiens*) ou même à partir de son penchant pour les jeux (*homo ludens*), voilà que, pour certains, son essence est l'attente même : « L'Homme est un animal qui ne peut pas accepter son immanence et attend sous une forme ou sous une autre la transcendance [...] »<sup>23</sup>. Pourrait-on alors parler d'*homo exspectator*<sup>24</sup> ? Il semble approprié même, vu que l'attente se nourrit de la temporalité aussi bien lorsque cette dernière apporte quelque chose que lorsque la conscience la perçoit à l'état pur,

<sup>20</sup> Nous renvoyons aux entrées « Attendre » et « Attente », dans Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Versailles, Encyclopaedia Britannica France, 1994, pp. 345-347 et p. 348.

<sup>21</sup> Marie Francis, *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, Paris, A.G. Nizet, 1979, p. 7.

<sup>22</sup> Martin Heidegger, *La Dévastation et l'attente. Entretien sur le chemin de campagne*, traduit de l'allemand par Philippe Arjakovsky et Hadrien France-Lanord, Paris, Gallimard *nrf*, coll. « L'Infini », 2006, p. 46.

<sup>23</sup> Ahmad Kamyabi Mask, *Les Temps de l'attente*, Paris, Ahmad Kamyabi Mask, 1999, p. 24. Plus bas sur la même page, l'auteur tranche de manière encore plus nette : « L'Homme est un animal qui attend ».

<sup>24</sup> « **Exspectātōr, ōris**, m., **exspectātrix, īcis**, f., celui, celle qui attend [...] ». Félix Gaffiot, *Dictionnaire latin-français*, op. cit., p. 643.

sous la forme du devenir. Selon d'autres opinions, comme celle de Nicolas Grimaldi, la conscience la plus aiguë que l'homme a du temps est celle qui, ne se concentrant plus sur l'extérieur, se retourne sur elle-même en train de surprendre la succession des instants. Cette *veille* n'a d'autre but que « d'ausculter la chair du présent, s'efforçant d'y discerner, comme en un souffle, le moindre signe par lequel peut-être quelque avenir s'annonce »<sup>25</sup>. Ainsi, « l'attente est la conscience même »<sup>26</sup>. Cependant, ce n'est pas une attitude passive ni gratuite, car elle fait comprendre que le temps est « l'étoffe même de l'existence », et le percevoir, « c'est donc tout simplement *attendre* »<sup>27</sup>. Même si rien ne se produit, l'attente garde son ouverture envers l'imprévu, ce qui souligne le désir sous-jacent de vivre dans la disponibilité. La pensée de Nicolas Grimaldi épouse et renforce de la sorte celle d'Ahmad Kamyabi Mask puisque la transcendance n'est pas seulement l'objet attendu, mais la substance même de l'attente : « étant originairement pure attente, de même que la conscience est toujours dans le présent attentive à l'à-venir, elle est donc dans le réel pure disponibilité à l'irréel : *l'attente est la forme originaire de la transcendance* »<sup>28</sup>. Cette vision transcendantale de l'existence humaine est l'élément déclencheur de l'écriture chez Sylvie Germain à ses débuts littéraires. Comme elle l'a avoué dans une interview publiée en 1996, la légende biblique de la lutte de Jacob avec l'ange l'avait subjuguée lors de son passage au roman : « C'est l'image ultime du destin de tout individu, la figure que l'on va donner à une force qui nous dépasse et qui nous appelle à nous dépasser nous-mêmes »<sup>29</sup>. Ensuite, l'attente est bel et bien revendiquée par Sylvie Germain comme constituante essentielle de sa propre vie aimantée par l'inlassable interrogation du visible et de l'invisible. Ainsi, dans la description que l'auteur fait d'elle-même en 1988, elle dit explorer « en douce les géographies insulaires des autres, cœur et corps, âme et chair » tandis que « sa mémoire toujours chemine avec »<sup>30</sup>. En parallèle, son écriture esquissant « un chemin en mouvante spirale » est

---

<sup>25</sup> Nicolas Grimaldi, *Ontologie du temps. L'Attente et la rupture*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 38. Toutes les mises en évidence appartiennent à l'auteur du livre.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 38-39.

<sup>29</sup> Alain Nicolas, « Sylvie Germain et les anges », *L'Humanité*, 18 octobre 1996. [En ligne] <[http://www.humanite.fr/1996-10-18\\_Articles\\_-Sylvie-Germain-et-les-anges](http://www.humanite.fr/1996-10-18_Articles_-Sylvie-Germain-et-les-anges)> (Consulté le 6 septembre 2009).

<sup>30</sup> Sylvie Germain, « Sylvie Germain », in Jérôme Garcin, *Dictionnaire des écrivains contemporains de langue française par eux-mêmes*, Paris, Mille et une nuits, 2004, p. 192.

faite de tout cela : « Lieux, fleuves et nuages, forêts et jardins, friches et pierres, mort et images, anges et visages – et l’attente toujours. Le désir à jamais »<sup>31</sup>.

Si, selon les points de vue exposés précédemment, l’attente est la substance même de l’existence humaine, elle n’est pas la perspective d’élection à partir de laquelle Sylvie Germain bâtit son œuvre. Elle-même n’en a jamais parlé comme si c’eût été la moelle de sa création romanesque et, malgré notre enthousiasme pour cette approche, nous ne prétendons pas à prouver le contraire. Cependant, l’attente sillonne, tantôt manifestement, tantôt en filigrane, mais toujours de manière tenace la totalité des récits, et il semble intéressant de *porter attention* à la production romanesque à partir de cette perspective, jusqu’à présent non explorée. Certes, elle n’est pas innovante – l’œuvre de Julien Gracq a été envisagée sous cette optique et nous renverrons plus d’une fois à certaines études<sup>32</sup> –, mais *renouvelle* l’approche critique de l’auteur. L’intérêt en est double : d’un côté, on a l’occasion d’interroger, à un niveau général, le traitement du temps dans les récits. Cela est opportun d’autant plus que l’imaginaire de l’auteur est « fondé en grande partie sur le temps, un temps incorporé par les hommes (au sens propre) sous toutes les formes : la succession, l’engendrement, la filiation, la dérivation, la répétition, la variation, la métamorphose... »<sup>33</sup>. Les travaux critiques entrepris jusqu’à présent accordent une place limitée à cet aspect : à part quelques articles<sup>34</sup>, il n’y a pas de travail d’envergure<sup>35</sup> sur cette problématique. En outre, l’attente s’avère être un principe à part, quelque peu déconcertant à première vue, mais dont l’abord révèle le caractère synthétique et unitaire. Les grandes orientations des travaux universitaires consacrés aux écrits de Sylvie Germain dessinent quelques grands axes

---

<sup>31</sup> *Loc. cit.*

<sup>32</sup> À part le travail de Marie Francis déjà mentionné, rappelons aussi l’essai d’Éric Faye, *Le Sanatorium des malades du temps. Temps, attente et fiction, autour de Julien Gracq*, Dino Buzzati, Thomas Mann, Kôbô Abé, Paris, José Corti, 1996.

<sup>33</sup> Jacques Houriez ; Catherine Mayaux, « La Grammaire du merveilleux dans quatre romans de Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits, Éclats de sel, Chanson des mal-aimants, Magnus* », in *Sylvie Germain et son œuvre*, textes réunis et présentés par Jacqueline Michel et Isabelle Dotan, Bucarest, EST – Samuel Tastet éditeur, 2006, p. 53.

<sup>34</sup> Le temps peut faire l’objet d’une approche mnésique, comme dans l’étude de Mariska Koopman-Thurlings, « Temps et mémoire », in *Regards croisés sur « Immensités »*, sous la direction de Mariska-Koopman Thurlings, Paris, L’Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2008, pp. 175-189. Ailleurs, ce sont les temps verbaux qui priment : cf. Cécile Narjoux, « Le présent de Sylvie Germain », in *La Langue de Sylvie Germain*, sous la direction de Cécile Narjoux et Jacques Dürrenmatt, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Langages », 2011, pp. 145-161.

<sup>35</sup> Mentionnons toutefois l’ouvrage d’Alain Goulet, où l’auteur aborde la problématique temporelle dans quelques romans, sans lui accorder une place centrale. *Sylvie Germain : œuvre romanesque. Un Monde de cryptes et de mystères*, Paris, L’Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2006.

bien marqués : la problématique du mal<sup>36</sup> et ses dérivés, tels la souffrance et le deuil, et son contrepoids mystique avec ses corollaires – la quête de soi et des origines, le merveilleux d’inspiration mi-chrétienne, mi-païenne. Enfin, on s’est penché sur le caractère baroque de l’écriture<sup>37</sup>, sur ses évidentes qualités poétiques et son lyrisme enchanteur. Or – et la présente étude tâchera de le montrer – l’attente est un sujet qui, loin de remettre tout cela en cause, refond et redéfinit ce champ à partir d’un concept régissant l’écriture du point de vue technique et sémantique à la fois. Concept en marge, l’attente s’accorde à la position volontairement marginale que revendique Sylvie Germain dans le paysage littéraire contemporain. Refusant la claustration dans une pièce quelconque de la « maison littérature », elle dit écrire non pour s’y intégrer, mais pour répondre à un appel intime :

[...] pour se situer sérieusement, il faut déjà bien connaître l’ensemble des courants littéraires actuels [...] et aussi écrire en fonction d’un certain idéal littéraire, être porté par le projet d’une œuvre à accomplir, ce qui n’est pas mon cas. Je n’écris pas guidée par un tel projet, mais en réponse à un désir d’écrire, lequel est aussi tenace qu’obscur.<sup>38</sup>

En parlant de sa vision sur l’auteur de fiction, Gérard Genette affirme dans *Figures II* : « Ce qui définit pour nous l’écrivain – par opposition au scripteur ordinaire, celui que [Roland] Barthes a nommé l’*écrivain* –, c’est que l’écriture n’est pas pour lui un moyen d’expression, un véhicule, un instrument, mais le lieu même de sa pensée »<sup>39</sup>. L’écrivain russe Boris Pasternak voyait lui aussi dans le livre « un cube de conscience brûlante et fumante, et rien d’autre »<sup>40</sup>. Auteur qui ne cherche pas à rester dans un coin d’ombre pour la presse, Sylvie Germain s’est maintes fois exprimée publiquement par rapport à sa relation avec l’écriture et à sa manière d’organiser le dédale romanesque. Écrire lui est activité vitale et poussée, à laquelle elle répond sans l’interroger. Si, le soir même de la soutenance de sa thèse, la jeune docteur se voit désemparée, car ayant perdu le prétexte d’écrire, elle se lance dans la littérature. L’écriture est prétexte en soi et ne se

---

<sup>36</sup> Mariska Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain : la hantise du mal*, Paris, L’Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2007.

<sup>37</sup> Lire à ce propos Laurent Demanze, « Sylvie Germain : les plis du baroque », in *L’Univers de Sylvie Germain*, sous la direction d’Alain Goulet avec la participation de Sylvie Germain, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008, pp. 185-195.

<sup>38</sup> *Sylvie Germain*, entretien réalisé par Bruno Carbone [et al.], photographies de Frédéric Jagueneau, Poitiers, Office du livre en Poitou-Charentes / La Rochelle, Bibliothèque municipale, 1994, p. 5.

<sup>39</sup> Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1969, p. 22.

<sup>40</sup> Boris Pasternak, « Quelques propositions », in *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Michel Aucouturier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, p. 1328.

déclenche pas en fonction d'un projet défini. Ainsi, celui qui écrit le fait à partir d'un besoin intrinsèque et d'une ouverture aux caprices de l'inspiration ; l'écrivain serait, avant tout, la main dont se sert l'imprévu.

Il en résulte que sa manière d'écrire est tributaire de l'attente à plusieurs égards. Les instances où cette question de l'écriture affleure sont nombreuses et percent quelquefois dans les récits mêmes, comme c'est le cas du diptyque des *Nuits* ou bien de *Magnus*. Partout il est question des limites imposées par le récit qui a l'air de s'articuler tout seul, comme si une voix dictait à l'auteur les directions à prendre. La belle image du souffleur suscite chez l'écrivain l'attention et, ce faisant, l'assigne à l'attente envisagée étymologiquement :

En chacun la voix d'un souffleur murmure en sourdine, incognito – voix apocryphe qui peut apporter des nouvelles insoupçonnées du monde, des autres et de soi-même, pour peu qu'on tende l'oreille.

Écrire, c'est descendre dans la fosse du souffleur pour apprendre à écouter la langue respirer là où elle se tait, entre les mots, autour des mots, parfois au cœur des mots. (*M*, 14)

Cette voix est ensuite tellement tenace, qu'elle subjugué l'auteur au point où le texte s'impose et les livres ne peuvent jamais se refermer : « Non, le livre ne se refermait pas. Il ne pouvait pas s'achever, se taire » (*NA*, 17). Serait-il, l'auteur, mis en état d'attente par suspension ? Il paraît que la création littéraire fait la place à la surprise dérivée d'une autonomie subreptice que Bruno Blanckeman souligne à juste titre : « Le récit donne ainsi à lire un roman qui figure sa propre tentative pour composer, sans tabou, du sens [...] mais énonce ses doutes quant à la possibilité d'y réussir, en mettant à distance la fiction [...] »<sup>41</sup>.

Ensuite, l'écrivain dit se rendre disponible au récit qui se construit indépendamment de sa volonté et du temps, au gré des personnages qui viennent le peupler. Cette dépendance face aux personnages est expliquée dans le livre portant le même titre<sup>42</sup>. Ainsi, les futurs êtres de papier apparaissent à l'improviste, mais décidés à féconder l'imaginaire de l'auteur et à prendre chair dans un texte : « Ils entrent toujours ainsi, à l'improviste et par effraction. [...] On ignore tout d'eux, mais d'emblée on sent qu'ils vont durablement imposer leur présence » (*P*, 9). Issu « de nos rêves et de nos

---

<sup>41</sup> Bruno Blanckeman, « Sylvie Germain : Le livre des livres », *Lendemain*, n° 107-108, *Der zeitgenössische französische Roman*, sous la direction de Dominique Viart, 2003, p. 94.

<sup>42</sup> Sylvie Germain, *Les Personnages*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 2004.

pensées, eux-mêmes pétris dans le limon des mythes et des fables, dans l'épaisse rumeur du temps » (P, 12), le personnage – les apparitions sont individuelles – est là comme une figuration d'attente à naître textuellement. Voulant « avoir une vie textuelle » et « doué d'une patience minérale, ce mendiant silencieux attend<sup>43</sup> de recevoir une aumône qu'il estime lui être due » (P, 15). Un jeu d'attente s'instaure désormais avec, d'un côté, l'écrivain faisant œuvre d'attention et, de l'autre, le personnage tissant la patience.

Ce sont les ingrédients d'une écriture issue de la curiosité stimulée par l'inconnu et du désir de voir celui-ci se préciser peu à peu. Ainsi, commencer un nouveau récit, « c'est chaque fois partir à l'aventure »<sup>44</sup> et « l'aventure ne subit-elle pas l'attrait de l'infini ? Je sais *que*, et je ne sais pas *quoi* »<sup>45</sup>. L'avenir est un *je-ne-sais-quoi*. Écrire, c'est, par conséquent, un travail régi par l'imprévu et l'écrivain n'est plus le demiurge omniscient du roman réaliste. En échange, il est un scribe qui développe son texte dans l'attente. Malgré la charge de « hasard » que comporte l'aventure, elle est aussi ce qui advient : *Le Petit Robert* recense un sens ancien qui traduit *la destinée, le sort*. L'aventure serait donc ce qu'on est obligé d'attendre, mais aussi ce qui advient tôt ou tard. Entre les deux, l'écrivain est celui qui agit, ne serait-ce qu'en traducteur recevant son texte page après page. L'idée que l'auteur veut manifestement suggérer est justement le fait que sa prose se construit en dehors d'un plan préétabli. C'est la raison pour laquelle l'écrivain insiste sur la surprise produite par ses propres textes : « [...] chaque fois c'est le même étonnement, la même inquiétude mêlée de curiosité, d'hésitations et aussi de plaisir »<sup>46</sup>. Ainsi devient-il possible de parler chez elle d'un *horizon d'écriture*. Ce qui ne veut pas dire qu'elle attend passivement que les idées lui viennent...

Cette démarche, *a priori* incertaine, renforce davantage l'idée d'attente *active*, si associée au désir. Pour commencer, ce dernier est à l'origine même de l'écriture de Sylvie Germain et cet aveu est l'un des plus fréquents dans les entretiens qu'elle

---

<sup>43</sup> La même image du personnage en attente est reprise dans un entretien de Sylvie Germain avec Alain Schaffner : une fois surgi dans l'imaginaire de l'auteur, le personnage lance un « appel muet » après s'être installé « “là”, avec une patience minérale, en attendant de recevoir sa part de mots, d'images ». « “Écrire un roman, c'est chaque fois partir à l'aventure” », in *Enquête sur le roman romanesque (Le Gaulois, 1891)*, Jean-Marie Seillan (éd.), Amiens, Centre d'études du roman et du romanesque de l'Université de Picardie, coll. « Romanesques », pp. 255-256.

<sup>44</sup> Cf. Alain Schaffner, « “Écrire un roman, c'est chaque fois partir à l'aventure” », *op. cit.* L'extrait choisi pour titre se trouve à la page 254.

<sup>45</sup> Vladimir Jankélévitch, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Aubier, Éditions Mouton, 1963, p. 12.

<sup>46</sup> Sylvie Germain, entretien réalisé par Bruno Carbone [et al.], *op. cit.*, p. 6.



donne<sup>47</sup>. Le désir d'écriture se traduit par une quête de sens et, tandis que l'étymologie<sup>48</sup> du mot insiste sur l'idée de *recherche*, d'*étude d'une question*, l'acception du substantif français renchérit du côté de la *tendance vers un objet connu ou imaginé* (*Le Petit Robert*). Cela renvoie en boucle aux acceptions que nous avons recensées plus haut pour le couple « attente » et « attendre », et le désir engendre l'attente de son propre assouvissement. Ce n'est pas surprenant donc si la critique n'a pas manqué de parler, chez Sylvie Germain, d'une « écriture du désir »<sup>49</sup>.

Écriture du désir, écriture de l'attente, elle a tous les ingrédients pour étonner le lecteur qui n'est pas uniquement consommateur du produit fini, mais surtout *collaborateur* de l'auteur, après que ce dernier eut fait la place dans le récit aux personnages-spectres. Une fois « traduits », ils prétendent cependant à « exister, exister dans et par le regard des autres, être reconnus, lus avec attention, patience et sensibilité » (*P*, 32). Avec « lenteur et acuité » (*P*, 33) aussi. L'attention<sup>50</sup>, la patience et la lenteur sont des composants de base pour l'attente comme attitude psychologique, ce qui autorise à parler de *lecture attentiste*, lors de laquelle le sens se construit par déplacements continus et par à-coups :

Inversement, lire, c'est déjà écrire, car toute interprétation est un travail d'éclaircissement par débroussaillage et démêlement de significations à la fois éparses et enchevêtrées, un effort d'explication ; ce faisant, on déplace le sens mis au jour, on le réoriente et on le transforme, on fabrique du nouveau sens. On fabule. (*P*, 37)

C'est à partir de cette perspective que s'est élaborée la présente « lecture » de l'œuvre romanesque de Sylvie Germain. Lecture tripartite, à trois degrés de profondeur, et dont le point de départ est le texte lui-même comme structure poétique de l'attente. Si

<sup>47</sup> Cf. aussi Alain Schaffner, « “Écrire un roman, c'est chaque fois partir à l'aventure” », *op. cit.*, p. 254 : « Le romancier est un chineur un peu voleur, un voleur (parfois à son insu) d'images, de scènes, qui l'ont frappé, étonné, émerveillé, ou choqué, meurtri. Il arrive que certaines images provoquent un désir d'écriture, d'aventure romanesque ».

<sup>48</sup> « **Dēsīdērātio**, *ōnis*, désir [...] || recherche, examen d'une question ». Félix Gaffiot, *Dictionnaire latin-français*, *op. cit.*, p. 510.

<sup>49</sup> Cette idée part, chez Bénédicte Lanot, de l'observation que les images source de l'œuvre postulent que le réel est avant tout objet du désir. Bénédicte Lanot, « Images, mythes et merveilleux biblique dans l'œuvre de Sylvie Germain », in *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de sel* de Sylvie Germain, études réunies par Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner, *Roman 20-50*, n° 39, juin 2005, p. 16 : « Nous définirons l'écriture de Sylvie Germain comme écriture du désir, c'est-à-dire écriture qui suppose la capacité à jouir pleinement de l'illusion de la création propre au processus primaire ».

<sup>50</sup> Pour Vladimir Jankélévitch, philosophe que Sylvie Germain place parmi son ascendance culturelle fréquentée incessamment, il n'y a pas « d'attente vraie sans une attention naissante, ou du moins sans une tension minimale ». *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, *op. cit.*, p. 161. Lire aussi Daniel Garcia, « Une fée en son royaume », in *Lire*, septembre 2005. [En ligne]

<<http://www.lire.fr/portrait.asp/idC=48962/idTC=5/idR=201/idG=#>> (Consulté le 6 septembre 2009).

l'auteur avoue son contrôle limité sur les récits, cela se reflète à plusieurs niveaux. L'architecture des textes n'est pas sans intérêt pour le sujet. Au contraire, si les romans sont de « véritables machines herméneutiques »<sup>51</sup>, ils sont en même temps de véritables mécanismes du suspense. Le syntagme maître est ici *horizon d'attente*, au sens où l'emploie Hans Robert Jauss<sup>52</sup>, mais dont la portée est réduite, le plus souvent, au fonctionnement interne du texte. La plupart des récits ne se développent pas de manière ininterrompue : tout un système d'avant-textes (ou pré-textes) condensent le contenu des chapitres qu'ils précèdent. Dans le même sillage, et en nous appuyant sur le livre incontournable de Gérard Genette<sup>53</sup>, nous interrogerons le riche appareil paratextuel dont le rôle est de créer un contrat de *lecture programmée*. Les récits eux-mêmes laissent au lecteur plus d'autonomie mais l'obligent, à travers un réseau de prolepses, à anticiper et attendre des dénouements successifs. Dans cette première partie également, nous interrogerons d'un point de vue stylistique l'espace et les lieux, dont les composantes constituent souvent des métaphores d'attente. Lieux qui résonnent ensuite, qui subjuguent l'ouïe et le regard, car l'attente a des voix et des nuances particulières.

Après l'approche narrative et stylistique, il convient de pénétrer au plus profond de la diégèse, afin de mettre en lumière l'attente telle qu'elle est vécue ou, parfois, subie. Dépassant le seuil psychologique, l'attente a souvent des conséquences physiques. Nous examinerons d'abord la manière dont elle altère le corps de celui qui l'éprouve, pour nous tourner ensuite vers le corps attendu et la manière dont il est rêvé, imaginé, fantasmé à partir d'un travail subtil des souvenirs. La problématique corporelle est importante chez Sylvie Germain, car le corps est « espace, demeure, intérieur habité », tandis que « la peau s'ouvre [...] sur une doublure de chair qui s'ouvre elle-même sur un espace intérieur hanté par les souvenirs »<sup>54</sup>. Effectivement, la question de la mémoire est essentielle et elle anticipe sur la manière dont l'attente influence la perception temporelle.

---

<sup>51</sup> Bruno Blanckeman, « À côté de/ aux côtés de : Sylvie Germain, une singularité située », in *L'Univers de Sylvie Germain*, sous la direction d'Alain Goulet avec la participation de Sylvie Germain, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008, p. 24.

<sup>52</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1978.

<sup>53</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987.

<sup>54</sup> Séverine Gaspari, « *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre* : des Corps enchantés aux Corps chantés », in *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de sel* de Sylvie Germain, études réunies par Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner, *Roman 20-50*, n° 39, Juin 2005, p. 53.

La transition se fait ensuite vers l'esprit, souvent par le biais de l'apport psychanalytique. Ainsi, à partir d'une filiation compromise, l'attente est mise en rapport avec une identité problématique, vers laquelle tend un personnage en rupture d'avec lui-même. Ensuite, l'attente se prolonge jusqu'au plus profond du psychisme humain, dans l'inconscient, afin de transparaître dans les rêves. L'œuvre romanesque de Sylvie Germain abonde en évocations oniriques lesquelles non seulement précisent davantage l'attente, mais l'influencent après le réveil, dans la mesure où elles peuvent la stimuler ou bien hâter son assouvissement dans la vie réelle. Mais, de par son aspiration à la transcendance, l'homme ne peut être satisfait s'il atteint un équilibre uniquement avec lui-même. La rupture la plus profonde est celle qui éloigne l'homme contemporain de toute forme de transcendance divine. La question religieuse est au cœur de la réflexion de Sylvie Germain, qui désire jeter des ponts entre l'homme et Dieu, vus en relation d'interdépendance<sup>55</sup> reposant sur une attente réciproque<sup>56</sup>. Au-delà d'un syncrétisme religieux, le point de départ est la mystique d'inspiration chrétienne, avec des retouches judaïques. Dans cette optique, le personnage du Christ est instaurateur d'attente par excellence : « Pour le Christianisme, l'attente, sous la forme de l'espérance, devient une des trois vertus théologiques »<sup>57</sup>.

Existence corporelle ou psychique, l'attente est inévitablement soumise au temps. Pourtant, elle est une expérience autonome, qui fait éclater la durée dans son écoulement irréversible. Cet éclatement temporel se manifeste tout d'abord au niveau de la conjugaison verbale. Interroger la manière dont les situations d'attente identifiées s'appuient sur un emploi particulier des temps verbaux est à ce point légitime. Il devient possible de montrer comment les formes verbales fonctionnent comme des vecteurs d'attente aptes à réorganiser les situations identifiées dans la seconde partie de l'étude. Cela ouvre la voie à une approche des manières dont l'attente sculpte la perception du temps dans le monde romanesque. Puisque « la temporalité chez Sylvie Germain est [...] affective »<sup>58</sup>, les personnages explorent tout, de la polychronie à l'achronie. Vivre

---

<sup>55</sup> « Il s'agit d'un lien d'inter-dépendance, enraciné dans un amour tout de tendresse et de fragilité, de renoncement, d'attente et de patience ; tout de Désir et de Passion ». Sylvie Germain, *Perspectives sur le visage : trans-gression, dé-création, trans-figuration*, op. cit., p. 348.

<sup>56</sup> « Dieu est pour l'homme s'oubliant dans l'attente cet impossible désiré ; l'homme est pour Dieu se renonçant dans l'attente cette blessure aimée : – commune et solidaire attente renouant et consacrant l'Alliance au vif même de la plus irréductible déchirure, du plus total abandon ». *Ibid.*, p. 347.

<sup>57</sup> Ahmad Kamyabi Mask, *Les Temps de l'attente*, op. cit., p. 49.

<sup>58</sup> Sylvie Ducas, « "Mémoire mendicante" et "magie de l'encre" : l'écriture au seuil du mythe », in *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de sel*, études réunies par Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner, *Roman 20-50*, n° 39, juin 2005, p. 92.

l'attente, c'est, d'abord, vivre l'éclatement de cette durée, comme une *fission temporelle* où chacun des trois aspects – passé, présent, futur – se démarque, tout en gardant un rapport aux autres. Ensuite, l'attente peut agir de manière paralysante, en engendrant une *fusion* sur un seul de ces aspects, le plus souvent à partir d'une obsession. Enfin, elle réussit à s'affranchir complètement de la durée, qui fait pourtant sa substance, et à annuler toute perception du temps comme un *trou noir* qui engloutit tout repère chronologique. Polychronie, « monochronie » ou bien achronie sont, tour à tour, des manières d'habiter ou de déshabiter le temps lorsqu'on attend.

**PREMIÈRE PARTIE : POÉTIQUE  
DE L'ATTENTE**

« Au commencement était le Verbe »<sup>59</sup>. Ce premier vers par lequel débute le *Prologue* à l'Évangile de saint Jean – le seul des quatre à débiter par un fragment à caractère de préface – résume bien la démarche littéraire de Sylvie Germain. Si l'exégèse biblique y voit un rappel de la Genèse où le récit de la Création est « scandé par les verbes : “Dieu dit... et cela fut” »<sup>60</sup>, à un niveau plus général il est question de la Parole divine. L'univers connu est création non seulement d'une Voix, mais surtout des mots qu'elle profère. Pour l'auteur du *Livre des Nuits*, la lumière se fait par l'écriture dans la mesure où celle-ci donne vie aux images et aux personnages qui s'imposent en amont de tout signe. Pour le lecteur, ce processus est un secret qu'il ne peut percevoir complètement, car « il n'assiste pas à la naissance des personnages, son rôle de juge n'intervient que bien plus tard, lorsque les dés sont déjà jetés, que le processus de traduction est achevé » (*P*, 30). À l'instar de l'homme qui n'est pas témoin de la Création, mais qui arrive après sa « traduction » en élément du visible, le lecteur ne peut juger que du « produit fini ».

Notre étude s'enracine dans une expérience de lecture qui nous a amené au sujet de l'attente. Le contact avec les premiers livres de Sylvie Germain – le diptyque des *Nuits* en particulier – a été à l'origine d'un *exercice d'admiration*<sup>61</sup> par rapport à un effort constant d'orientation du fil narratif à travers tout un réseau d'anticipations et d'indices suggérant que l'œuvre qui se fait est aussi l'œuvre qui (s')attend. Si le propre de l'attente est son orientation vers le futur, on n'a pas manqué de remarquer le fait que « l'écrivain développe dans ses essais et entretiens une théorie de la vision prospective, de la hantise intellectuelle, de l'imprégnation mantique qui anticipe l'origine de l'œuvre par rapport à la pratique du texte, la déplace en amont de son écriture »<sup>62</sup>. Dans un premier temps nous allons montrer comment la structure des récits, en s'appuyant largement sur un système d'avant-textes (ou pré-textes) qui, placés en tête des chapitres, en résument le contenu, habitue le lecteur à un parcours prospectif de l'histoire. Autre évidence, le paratexte, très développé chez Sylvie Germain, agit comme catalyseur de

---

<sup>59</sup> *L'Évangile selon saint Jean*, « Prologue », 1,1. *La Bible de Jérusalem*, traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Les Éditions du Cerf, 2003. [En ligne] <<http://bibliotheque.editionsducerf.fr/par%20page/84/TM.htm>> (Consulté le 15 février 2011).

<sup>60</sup> *La Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, p. 1817. [En ligne] <<http://bibliotheque.editionsducerf.fr/par%20page/84/TM.htm>> (Consulté le 15 février 2011).

<sup>61</sup> Clin d'œil au livre d'E. M. Cioran, *Exercices d'admiration*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1995, pp. 1517-1630.

<sup>62</sup> Bruno Blanckeman, « À côté de/ aux côtés de : Sylvie Germain, une singularité située », *op. cit.*, p. 21.

l'attente dans la mesure où son rôle semble être celui de jalon hors-textuel, pré-textuel. Photos et dessins de couverture mis en relation avec la quatrième de couverture, mais surtout les citations mises en exergue sont autant d'instances de mise en attente du lecteur. À l'intérieur, ensuite, bien des récits fonctionnent à partir de prolepses, d'anticipations narratives qui intriguent. Annoncer, ne serait-ce que de manière vague, tel ou tel événement, anticiper sur la durée de vie des personnages pourrait avoir une double signification. D'un côté, cela témoigne d'une certaine nécessité qu'éprouve l'auteur à s'imposer des jalons afin de garder l'emprise sur son propre texte. De l'autre côté, cela instaure l'attente sans pour autant nuire au suspense. À cela s'ajoute un emploi particulier de la répétition, qui est un procédé dont l'auteur se sert souvent<sup>63</sup>. Procédé d'ancrage narratif, à effet stylistique particulier et qui est souvent un vecteur de l'attente. L'écriture-désir, l'écriture-attente semble avancer grâce à ces marqueurs diégétiques qui imposent des directions plus ou moins précises. Quoi qu'il en soit, le lecteur se voit confronté à des *horizons d'attente multiples*. Serait-elle donc, la production romanesque de Sylvie Germain, le résultat d'une activité créatrice gérée massivement par l'inconscient ? Ou bien les jalons textuels sont des contraintes que l'auteur s'impose afin de mieux contrôler et orienter le récit ? Quoi qu'il en soit, lecture et écriture deviennent des formes d'attente, ou plutôt d'attentes puisque le texte – articulé à la manière d'un puzzle – invite à la projection non pas d'une fin, mais de *plusieurs issues... intermédiaires*.

En parlant de lecture comme expérience temporelle imposée par l'ordre du récit, Dominique Rabaté arrive à la conclusion que « le roman, presque nécessairement, spatialise le temps. Il lui donne, à tous les sens du mot, son volume »<sup>64</sup>. Après la manière dont l'attente articule les récits, nous interrogerons les « géographies mystérieuses de l'attente [...] et de la pensée désirante » (PRP, 129). Nous serons amené à dissocier *lieux* et *espaces* et à voir comment, chez Sylvie Germain, on parle plutôt de *lieux d'attente* que d'*espaces d'attente*. Nous distinguerons entre deux nuances, à savoir des espaces / lieux *d'attente* et des espaces / lieux *de mise en attente*. Mais ces lieux et ces espaces sont vivants : des couleurs et des bruits les animent et,

---

<sup>63</sup> « Sylvie Germain affectionne les structures répétées. Les citations sont souvent employées comme épigraphes et comme refrains ». Toby Garfitt, « Les figures de l'écho dans l'œuvre de Sylvie Germain », in *La Langue de Sylvie Germain*, sous la direction de Cécile Narjoux et Jacques Dürrenmatt, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Langages », 2011, p. 102.

<sup>64</sup> Dominique Rabaté, « Figures de l'après-coup (le temps de l'événement dans le roman moderne) », in *Les Figures du Temps*, sous la direction de Jean-Jacques Wunenburger et Lambros Couloubaritis, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997, p. 231.

interrogés, ils s'avèrent être des vecteurs supplémentaires d'attente. Le texte sera donc lu comme univers chromatique et sonore, mais aussi comme architecture de la disponibilité absolue : « Or les textes aussi sont des lieux, – ils le sont même par excellence. Ils sont des lieux où tout peut advenir [...] » (*PRP*, 85). À nous d'attendre pour voir où la lecture nous mène.

## I. L'attente à l'œuvre

Sans mettre en cause l'autonomie reconnue de l'œuvre littéraire, il est pourtant bien évident que la prérogative majeure de l'écrivain est, lors de la rédaction du texte, celle de faire avancer celui-ci dans la direction de *son* choix. L'ambiguïté qui plane sur le référent de cet adjectif possessif n'est pas arbitraire. Dans l'une de ses nombreuses interviews, Sylvie Germain avoue que l'écriture relève, dans son cas, d'une activité gérée massivement par l'inconscient. Autrement dit, c'est le texte, l'histoire qui s'imposeraient au fur et à mesure que la rédaction avance, à la surprise de celle qui prend la plume : « C'est ça qui me plaît dans l'écriture, cette surprise à soi-même »<sup>65</sup>. Cette manière que l'on pourrait à tort qualifier d'automatique semble, à en croire l'auteur, être au cœur de sa démarche littéraire depuis *Le Livre des Nuits* imaginé seulement sous forme d'une brève généalogie pour le personnage principal éponyme de *Nuit-d'Ambre* :

Il y a eu d'abord « le Livre des nuits ». Quand je l'ai commencé, j'ai pensé que j'allais faire une brève généalogie du personnage de « Nuit d'ambre ». C'est devenu un livre à part entière, comme si les personnages s'engendraient les uns les autres, et je suis arrivée à « Nuit d'ambre ». [...] Je dois avouer tout simplement que je suis la première à être surprise quand j'écris. Quand je dis que je n'ai pas de projet défini, je n'ai pas de plan, ni même d'idées précises au départ. Souvent, il m'est arrivé dans les romans de ne pas savoir comment ça va finir. Pas seulement la page ou le chapitre, mais ma phrase. De ne pas savoir où ça va aller, comme si les personnages finissaient par avoir une vie qui leur est propre, par mener l'écrivain en des endroits que l'auteur ne soupçonnait pas. Il y a une logique de l'inconscient. C'est un peu comme si on donnait libre cours, carte blanche, à l'inconscient, à l'imaginaire. Peut-être parce que l'imaginaire est très structuré, les psychanalystes l'ont prouvé. Le personnage s'impose. D'autres personnages que j'aurais envie de développer s'étiolent au fil des pages. Ils ne prennent

---

<sup>65</sup> Michèle M. Magill, « Entretien avec Sylvie Germain », *The French Review*, Vol. 73, No. 2, December 1999, p. 335.



pas corps. Je n'y peux rien. Ou d'autres, auxquels j'aurais voulu donner une fin plus heureuse, plus positive ou plus héroïque, et ils m'échappent. À la limite, c'est comme s'il y avait un scribe, inscrit en soi.<sup>66</sup>

Malgré cet aveu, A. Nicolas, qui interrogeait Sylvie Germain, s'étonnait de l'architecture visiblement rigoureuse de ses livres. Que cette structure s'ajoute ou non par la suite au quasi-automatisme d'une écriture pourtant « baroque »<sup>67</sup>, caractérisée par « la démesure mythologique et la puissance exacerbée »<sup>68</sup>, force est de remarquer que la plupart des récits fonctionnent, entre autres, sur un principe de prédétermination aux niveaux diégétique et paradiégétique. L'enjeu de cette pratique est l'instigation adressée au lecteur de s'esquisser un horizon d'attente. Cela est évident à plusieurs niveaux de profondeur structurelle. D'un côté, quelques livres présentent des engrenages bien particuliers : le lecteur ne pénètre pas au cœur du récit avant de passer par des préambules qui préparent au contenu. Ou bien il s'habitue vite à recevoir l'information d'abord et des explications supplémentaires par la suite. Ce fonctionnement se poursuit également autour du texte : l'édition « Folio » des livres se remarque par un emploi réfléchi de photos de couverture suggestives, appuyées par une quatrième de couverture dont les présentations ont un contenu bien pesé. En pénétrant à l'intérieur des livres, on remarque facilement qu'ils déploient un vaste appareil paratextuel composé en gros d'épigraphes (extraits empruntés pour la plupart à la Bible, mais également à des poètes et des mystiques), auxquelles s'ajoutent parfois des formes moins conventionnelles, comme la table généalogique d'une lignée de personnages ou un calligramme circonscrit à une figure géométrique. Leur importance est semblable aux préambules mentionnés auparavant : ils nourrissent l'horizon d'attente du lecteur en le laissant entrapercevoir des orientations générales ou ciblées du récit : « Leur valeur programmatique génère des attentes particulières »<sup>69</sup>. Enfin, après l'analyse des rapports qu'entretiennent les textes et les avant-textes, le paratexte et le récit, nous nous pencherons sur le texte proprement dit. Il devient alors vite évident que l'on est en

---

<sup>66</sup> Alain Nicolas, « Sylvie Germain et les anges », *op. cit.*

<sup>67</sup> Caractère sur lequel Bruno Blanckeman a lui aussi insisté en parlant de cette œuvre « de haute ambition marquée par l'ampleur tourmentée de la vision épique, la splendeur de la sensibilité baroque [...] ». Bruno Blanckeman, *Les fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte éditeur, 2002, p. 53.

<sup>68</sup> Dominique Viart ; Bruno Vercier, Franck Evrard (collab.), *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, *op. cit.*, p. 350.

<sup>69</sup> Milène Moris-Stefkovic, *Vision et poésie dans l'œuvre romanesque de Sylvie Germain*, Thèse de doctorat, sous la direction de Monique Gosselin-Noat, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Nanterre, 2009, p. 201.

présence d'une écriture orientée à travers un usage habile de l'anticipation narrative. Des jalons sont posés dans le récit – au début ou bien du début jusqu'à la fin – qui l'orientent en suscitant de la part du lecteur la création d'horizons d'attente successifs. L'analyse des multiples formes d'anticipation met en valeur cette technique polymorphe que Sylvie Germain utilise afin d'avoir une sorte de dialogue avec le lecteur, à la suite duquel ce dernier est mis en attente.

Nous tenons à souligner, avant d'entamer l'analyse des aspects mentionnés, que la notion d'*horizon d'attente* employée dans ce chapitre, bien qu'empruntée au livre de référence de Hans Robert Jauss<sup>70</sup>, n'est pas envisagée de la même manière. Ainsi, chez Jauss ce syntagme a une portée très grande et surtout homogénéisée, inscrivant la lecture dans un vaste réseau d'influences qui font que le lecteur ne soit pas démuné en entamant le récit<sup>71</sup>. Héritier d'un passé culturel spécifique, assigné à une époque précise, il se rapporte au texte tributaire d'une certaine prédisposition à une réception canalisée. Son décodage du récit repose donc partiellement sur ses expériences de lecture existantes. En ce qui concerne l'œuvre romanesque de Sylvie Germain, l'intérêt se déplace de ce point de vue sur l'intertextualité, là où son rôle est plus que filigrané (à savoir la réécriture du livre biblique de Tobie dans *Tobie des marais*). Ce qui mobilisera notre attention, pourtant, ce sera l'architecture textuelle et diégétique, la manière dont la structure des livres et l'enchaînement du récit fonctionnent comme des catalyseurs de l'attente pour le lecteur obligé à anticiper des dénouements successifs. Les opinions de Paul Ricœur sur la distinction entre l'*espace d'expérience* et l'*horizon d'attente* méritent d'être évoquées, car elles rendent compte de cette démultiplication des perspectives grâce à « la puissance de déploiement autant que de dépassement qui s'attache à l'attente »<sup>72</sup>. Ainsi, l'expérience a tendance à homogénéiser, tandis que l'attente

---

<sup>70</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une Esthétique de la réception*, op. cit.

<sup>71</sup> « Même au moment où elle paraît, une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information ; par tout un jeu d'annonces, de signaux – manifestes ou latents –, de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception. Elle évoque des choses déjà lues, met le lecteur dans telle ou telle disposition émotionnelle, et dès son début crée une certaine attente de la "suite", du "milieu" et de la "fin" du récit (Aristote), attente qui peut, à mesure que la lecture avance, être entretenue, modulée, réorientée, rompue par l'ironie, selon des règles de jeu consacrées par la poétique explicite ou implicite des genres et des styles ». Hans Robert Jauss, *Pour une Esthétique de la réception*, op. cit., p. 55.

<sup>72</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1985, p. 376.

privilégie la potentialité : « l'expérience tend à l'intégration, l'attente à l'éclatement des perspectives »<sup>73</sup>.

## 1. Du *pré-texte* au texte : engrenages

En commençant cette analyse, nous partons de l'hypothèse que la plupart des lecteurs ne consacrent que peu de temps à l'appareil paratextuel de petite envergure – les épigraphes en l'occurrence – et préfèrent plutôt se lancer dans la lecture du récit proprement dit. Dans un certain nombre de livres signés par Sylvie Germain, le lecteur se voit confronté à une structure qui l'oblige à faire des projections, en s'appuyant fréquemment sur sa mémoire<sup>74</sup> du texte. Cela parce que, malgré son désir d'entamer la lecture, il doit passer par l'antichambre diégétique : avant de pénétrer dans le récit, il est confronté à des avant-textes ou des préambules qui lui fournissent des indices généraux par rapport à l'histoire à suivre. Plus ou moins énigmatiques quant à leur degré de condensation de l'information, ils sollicitent le lecteur à s'esquisser des horizons d'attente limités. Ils intriguent aussi, comme c'est le cas dans *L'Enfant Méduse*, où ces préambules s'articulent à la manière de tableaux se faisant sous nos yeux. Le niveau de déchiffrement est, par conséquent, double. En ce qui concerne l'enchaînement des chapitres, il peut ne pas respecter la chronologie (le cas de *Magnus*, où ils sont numérotés). Le point de départ du récit est donc une absence et, en détective amateur, le lecteur s'attend à percer le mystère. Un cas à part – celui du diptyque des *Nuits* – repose sur un traitement anachronique : le premier livre pose l'intrigue du second dans une sorte d'ouverture, mais tisse ensuite sa propre histoire à partir d'un enchaînement de préambules et de leurs développements diégétiques respectifs.

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 377.

<sup>74</sup> Cette question de la mémoire est plus profonde qu'elle ne paraît et Jean-Paul Goux, lui-même écrivain, n'hésite pas à en faire l'un des principes de cohésion diégétique : « Parce que le roman est une unité temporelle à grande échelle, un autre principe de liaison et de cohésion est à l'œuvre dans l'enchaînement romanesque, la mémoire, celle de l'écrivain comme celle du lecteur ». *La Fabrique du continu. Essai sur la prose*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1999, p. 41.

## 1.1 Méandres de la vie, méandres de l'écriture : *Magnus*

Prix Goncourt des lycéens en 2005, *Magnus* se distingue dans l'univers romanesque de Sylvie Germain par une construction que l'on pourrait qualifier de capricieuse. Alain Goulet y voit l'abandon des carcans du roman réaliste : « [...] ce qui compte avant tout, ce sont les situations et leur enchaînement, et comme dans les contes, elle [Sylvie Germain, n.n.] accumule les épisodes et les fait se succéder à grande vitesse, [...] procédant à de grandes ellipses du récit »<sup>75</sup>. Les « caprices » de l'articulation romanesque reproduisent le désordre d'une vie humaine avec ses méandres temporels qui font fi de la chronologie. L'*Ouverture* a cela de particulier qu'elle pose les prémices de l'histoire, mais aussi celles de la structure du récit. Sorte d'*ars poetica*<sup>76</sup>, ces deux pages insistent sur le choix du fragmentaire pour l'articulation du récit. Un « éclat de météorite », un « fragment d'os » ou « un fossile végétal » (*M*, 13) recèlent de minuscules secrets que la science peut étudier afin de « déduire la structure et l'aspect » (*M*, 13) de l'ensemble originel. Ainsi, le fragment est une potentialité prometteuse : le microcosme contient en germe le macrocosme et sa mise à jour fait l'objet d'une attente satisfaite par la recherche. Cela parce que « l'immémorial est pailleté de traces, infimes et têtues » (*M*, 13).

Il n'en est pas de même pour « un homme à la mémoire lacunaire, longtemps plombée de mensonges puis gauchie par le temps, hantée d'incertitudes, et un jour soudainement portée à incandescence » (*M*, 13-14). À défaut d'éclat ou de « fragment » mnésique, le portrait ne peut s'esquisser qu'en désordre, « ponctué de blancs, de trous, scandé d'échos, et à la fin s'effrangeant » (*M*, 14). Cependant, dans les deux cas, une implication personnelle est indispensable et « l'imagination et l'intuition sont requises pour aider à dénouer les énigmes » (*M*, 13). Ce péri-texte qui occupe deux pages établit subrepticement un pacte avec le lecteur. Le texte s'offre, en désordre, à la lecture ; la compréhension, pourtant, vient d'un déchiffrement où celui qui lit est appelé à colmater les

---

<sup>75</sup> Alain Goulet, « *Magnus* : conte, roman d'apprentissage, fable », in *Sylvie Germain et son œuvre*, textes réunis et présentés par Jacqueline Michel et Isabelle Dotan, Bucarest, EST – Samuel Tastet éditeur, 2006, p. 90.

<sup>76</sup> Cf. « La page liminaire de ce livre peut d'ailleurs être entendue comme une forme d'art poétique : l'œuvre littéraire y est présentée comme l'espace fragmentaire et fragmenté d'une tentative de déchiffrement du monde et de l'homme, comme un creuset où viennent fusionner les "*limons*" de la conscience et de l'imaginaire avec la "mémoire ancestrale des mythes" ». Laetitia Logié, « Le corps mélancolique : présence de l'androgynie dans l'œuvre de Sylvie Germain », in *Sylvie Germain et son œuvre*, textes réunis et présentés par Jacqueline Michel et Isabelle Dotan, Bucarest, EST – Samuel Tastet éditeur, 2006, p. 129.

brèches et à faire les transitions. Imaginer, c'est se représenter mentalement ce qui manque ou ce qui devrait suivre. Agissant en détective intuitif, le lecteur, nous allons le voir, participe à une sorte de rapiéçage narratif par la création successive d'horizons d'attente. Le jeu de l'attente se rend encore plus subtil par le fait que les différentes parties du livre s'imbriquent de telle manière que le lecteur passe de l'appropriation au décontenancement, car le suspense réside moins au niveau de la diégèse et plus dans les engrenages structurels du texte lui-même. Si « la chronologie d'une vie humaine n'est jamais aussi linéaire qu'on le croit » (*M*, 14), les mots qui composent un livre en général, et celui-ci en particulier, « dessinent juste un archipel de phrases, de suggestions, de possibilités inépuisables sur un vaste fond de silence » (*M*, 14). Ce dernier n'est pas paisible, mais résonne d'une « polyphonie de souffles » (*M*, 14). Le jeu de l'attente, cependant, repose également sur une polychronie dont l'issue est... l'uchronie. Mais comment s'ordonne-t-il « le désordre » ?

Au niveau de l'enchaînement des parties qui composent le livre il devient vite évident que le fragmentaire fait alterner plusieurs couches diégétiques. L'histoire s'ouvre sur une absence puisque le *Fragment 1* manque. La chronologie est respectée par la suite, ce qui fait que l'on peut comprendre cet artifice structurel et qu'on peut s'attendre à son insertion décalée. Ensuite, l'appel à de petits textes venus compléter les fragments devient une constante au niveau du tout. Ainsi, le lecteur est habitué dès le début à ce que des notules viennent apporter des explications supplémentaires aux fragments qui les précèdent. La plupart des notules donnent des informations sur des noms propres. « Magnus » apparaît pour la première fois vers la fin du *Fragment 2*. À ce point, tout lecteur y voit un personnage, le plus probablement un compagnon de jeu de Franz-Georg. C'est la notule qui dément par la suite ce trop facile soupçon. Pourtant, le modèle de l'attente trahie n'est pas poursuivi. En échange, les fragments 5, 6, 7 et 1 sont tous accompagnés de notules expliquant d'autres noms propres : une brève présentation de la ville de Friedrichshafen où Augusta Keller et Franz trouvent refuge en attendant le retour du père, une courte biographie de Helmut Schwalbenkopf, une présentation du criminel de guerre Clemens Dunkeltal<sup>77</sup>, ou une évocation du bombardement de Hambourg. Cette répétition suffit pour justifier l'attente du lecteur par rapport à de futures insertions de notules. Une notule plus spéciale est celle qui reproduit le texte du petit mot que Magnus fait parvenir à Clemens Dunkeltal afin de le démasquer. Le

---

<sup>77</sup> Le personnage est imaginé ; nous n'avons pu trouver des détails par rapport à son existence réelle.

fragment qui la précède est celui où se concentre par excellence le côté « polar » de l'histoire puisque, après le suspense qui va croissant jusqu'au point culminant de la certitude, le lecteur attend le texte catalyseur de la confirmation (même si l'on sent dès le début que les intuitions de Magnus sont correctes).

Cependant, il arrive souvent que le modèle des notules connaisse des usages particuliers ou bien qu'il soit abandonné au profit des *Séquences*. Ainsi, après les correspondances entre les traits de Magnus et ceux d'un ours et d'un bélier, la notule a un caractère ironique à l'adresse du lecteur. Pour tout regard attentif, une telle comparaison est essentiellement porteuse de valeurs symboliques à rechercher dans un dictionnaire. Mais l'éclaircissement apporté par la notule repose sur des fragments du dictionnaire<sup>78</sup> bien connu de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant. Le lecteur est « servi », satisfait, et l'effort des recherches lui est épargné. Cependant, les extraits reproduits dans le livre semblent y être insérés afin de tromper cette attente trop disponible à accueillir des symboles puisque les détails fournis ne se retrouvent pas dans le développement futur du personnage. Ailleurs, le mot *Notule* est remplacé par *Éphéméride*. Insertion biographique concernant Dietrich Bonhoeffer, cette éphéméride est un texte-météore qui rappelle les notules, mais apparaît à un endroit où ces dernières sont déjà remplacées par des *séquences*<sup>79</sup>. Si le livre entier ne suit pas constamment ce modèle et même l'abandonne au profit des *séquences* déjà mentionnées, auxquelles s'ajoutent une *litanie*, un *écho*, un *intercalaire* ou bien un *palimpseste*, la surprise du lecteur est attisée de nouveau par le *Fragment 0*. Ce fragment, inséré vers la fin du livre, relance la quête du personnage en l'orientant vers le spirituel. Ainsi, « ce zéro a valeur symbolique, il suggère quelque absolu, une dimension hors de la série mathématique commençant par 1 et hors de l'immanence spatio-temporelle de notre monde »<sup>80</sup>. Le livre ne s'achève pas, mais se clôt sur un *Fragment ?* qui marque le début d'une nouvelle histoire avec un nouveau personnage. Cette histoire n'est pourtant pas développée ; les attentes du lecteur ne sont pas comblées et il est même averti que

---

<sup>78</sup> Jean Chevalier ; Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, édition revue et augmentée, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1999.

<sup>79</sup> Bénédicte Lanot y voit « l'occasion de tresser le texte avec la mémoire collective [car] elles collectent des citations qui sont parfois réinvesties, font ainsi apparaître le texte comme palimpseste, la langue romanesque comme mémorielle. » « “Échos du silence” », in *Sylvie Germain et son œuvre*, textes réunis et présentés par Jacqueline Michel et Isabelle Dotan, Bucarest, EST – Samuel Tastet éditeur, 2006, p. 70.

<sup>80</sup> Léopold Peeters, « Langage et incarnation dans l'œuvre de Sylvie Germain », in *Sylvie Germain et son œuvre*, textes réunis et présentés par Jacqueline Michel et Isabelle Dotan, Bucarest, EST – Samuel Tastet éditeur, 2006, p. 23.

l'imagination et l'intuition requises dans l'*Ouverture* doivent arrêter leur travail, car il s'agit déjà d'un récit « venu en temps décalé [qui] passerait pour une fiction insensée » (M, 265). Désormais, les méandres de l'écriture se perdent dans le blanc de la page, taisant la nouvelle quête, qui tient plus que jamais du silence.

## 1.2 L'au-delà des toiles : *L'Enfant Méduse*

Ailleurs, le silence devient... visuel. Il s'agit de *L'Enfant Méduse*, où une place de choix est accordée à l'enchaînement d'une courte introduction en italiques, à la manière d'un tableau où certains éléments sont mobiles, et d'un approfondissement narratif de ce tableau par la suite<sup>81</sup>. Au niveau de l'ensemble, le livre est articulé à la manière d'une « tragédie classique, sur une structure en cinq parties<sup>82</sup> qui présentent les différentes phases de l'évolution de l'intrigue ; par moments elles reproduisent l'apaisement, la tension croissante, la crise ou l'attente »<sup>83</sup>. À la différence de la dernière partie, les autres comprennent, chacune, trois sous-divisions différentes. Ces dernières s'articulent selon le modèle de l'appairage que nous venons d'évoquer. Intitulé « Légende », le fragment développant le « tableau » en italiques renforce l'idée d'« interférence, dans le mode de création textuel, d'un code linguistique visuel et pictural »<sup>84</sup>. C'est la raison pour laquelle, comme le signale Alain Goulet<sup>85</sup>, le mot « légende » doit être entendu selon une explication particulière que proposent les dictionnaires, à savoir celle de texte accompagnant une image afin de lui donner un sens. Comme dans *Magnus*, le lecteur s'habitue à un modèle de construction du sens, mais *en... sens inverse*, puisque les tableaux lui offrent un condensé dans un style très poétique, à partir duquel il se pose bien des questions et se crée un horizon d'attente

---

<sup>81</sup> « Considérons en effet la composition et le montage très particuliers de cette sorte de tragédie en cinq actes, chacun d'eux étant composé d'une succession d'images, d'abord fixes, puis qui s'animent pour former un tableau vivant générant des fragments de récits qui s'y trouvent enclos ». Alain Goulet, *Sylvie Germain : œuvre romanesque. Un Monde de cryptes et de mystères*, op. cit., p. 118.

<sup>82</sup> « ENFANCE », « LUMIÈRE », « VIGILES », « APPELS » et « PATIENCE ».

<sup>83</sup> Marinella Mariani, « La lumière et les couleurs dans *L'Enfant Méduse* », in *Sylvie Germain : Rose des vents et de l'ailleurs*, textes réunis par Toby Garfitt, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2003, pp. 120-121.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>85</sup> Cf. Alain Goulet, *Sylvie Germain : œuvre romanesque. Un Monde de cryptes et de mystères*, op. cit., p. 120.

constamment interrogatif<sup>86</sup>. Ainsi, c'est de nouveau à l'imagination et à l'intuition déjà convoquées dans *Magnus* de faire appel afin d'explorer cette « forme d'écriture-vision, d'écriture-lecture et déchiffrement de ces tableaux d'abord fixes »<sup>87</sup>.

La construction des tableaux n'a rien à envier à la technique cinématographique<sup>88</sup> et cela ne fait que renforcer l'avancement de la lecture par l'attente-suspense. On commence par un cadre neutre, peint lentement, avec des détails qui s'ajoutent graduellement pour aboutir à un plan rapproché sur un ou plusieurs personnages dont la présence et les actes intriguent. Qui plus est, il existe presque toujours une reprise directe entre les tableaux et leurs légendes. Ainsi, la plupart du temps, la première phrase de la légende reprend, nuance, explique ou développe la dernière du tableau. La partie intitulée « ENFANCE » est composée de trois *Enluminures*<sup>89</sup> suivies d'autant de *Légendes*. Comme indiqué par le titre, le récit est consacré à des enfants, plus ou moins heureux. La première enluminure met en scène une éclipse de soleil à laquelle assistent tous les enfants rassemblés dans la cour d'une école. Les images esquissées sont fidèles à la perception naïve des petits ; ainsi, le lecteur « voit » la lune surgir on ne sait d'où et, « *couleur d'encre, couleur de guerre et de folie* », monter « *à l'assaut du soleil* » (EM, 15). Ce « *loup céleste* » arrive à dévorer la lumière, il « *engloutit le corps du soleil* » (EM, 16). Pour les enfants apeurés, « *ce n'est pas le jour, ce n'est pas la nuit* » (EM, 16). Mais cela ne dure que très peu et la lune « *glisse, bascule et disparaît dans le jour retrouvé* » (EM, 17). De la masse des

---

<sup>86</sup> « Les avant-chapitres annoncent la matière de la prochaine lecture, plongent le lecteur dans une atmosphère particulière qui va envahir la narration en entier, ce sont de courts textes en un style assez impersonnel et en même temps très connoté, qui laisse beaucoup de place au mystère, au sous-entendu, et stimule la curiosité ». Elisa Bricco, « Sylvie Germain romancière des destins perdus et retrouvés », in *Trois études sur le roman de l'extrême contemporain : Marie Ndiaye, Sylvie Germain, Michel Chaillou*, sous la direction de Rosa Galli Pellegrini, Fasano / Paris, Schena editore / Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2004, p. 71.

<sup>87</sup> Alain Goulet, *Sylvie Germain : œuvre romanesque. Un Monde de cryptes et de mystères*, op. cit., p. 120.

<sup>88</sup> « La parenté de la mécanique de la narration chez Sylvie Germain avec les techniques de prise de vue cinématographique est très évidente : dans tous ces textes le narrateur fournit au lecteur d'abord une vue d'ensemble sur un certain paysage ou décor intérieur, dont il trace une description assez précise et globale, ensuite il pénètre lentement dans la scène-tableau, en s'arrêtant tour à tour sur plusieurs composantes secondaires pour se fixer enfin sur un point précis, sur un personnage qu'on découvre être le sujet principal, le héros. Celui-ci n'est jamais nommé ni décrit avec précision dans son aspect physique ; on illustre plutôt les côtés les plus cachés de sa personnalité, ses sentiments et émotions les plus intimes en mettant l'accent sur la tonalité de la lumière présente sur la scène, qui en devient le révélateur ». Elisa Bricco, « Sylvie Germain romancière des destins perdus et retrouvés », op. cit., pp. 89-90.

<sup>89</sup> Outre le sens donné par le dictionnaire, à savoir celui de « lettre peinte ou miniature ornant d'anciens manuscrits, des livres religieux » (*Le Petit Robert*), le mot évoque la lumière qui accompagne l'enfance. Le début du livre est sous le signe de cette lumière naïve jusqu'à la dernière enluminure où les nuances deviennent plus foncées et violentes.



enfants témoins du « miracle », se détachent un petit garçon et une petite fille qui commencent à intriguer ; le lecteur sent l'importance accordée par ce plan rapproché et s'attend à un développement narratif les ayant pour protagonistes. Ce qui est à remarquer ce sont les menus détails qui se projettent nettement, sollicitant l'attention du lecteur. Ainsi, l'écharpe de laine rouge autour du cou instaure un lien entre les enfants non encore nommés. Si l'on n'a pas la certitude, du moins on s'attend à plus de précisions dans la *Légende*. La *Deuxième Enluminure* met en scène le dimanche des Pâques et la légende des cloches volantes, culminant par l'arc-en-ciel après la pluie – et que les enfants perçoivent comme « *une cloche de lumière* » (EM, 36). Le plan rapproché nous fait voir les enfants quitter les jardins et rentrer dans leurs maisons, car les parents les appellent à table. Et la *légende* de s'attarder longuement sur les convives et leurs bizarreries.

À partir de la *Troisième Enluminure*, l'intrigue commence à être marquée de manière plus prégnante. Le lecteur est intrigué par de nombreux détails : le « paysage » est sonore, sans que l'auteur des sons soit identifié : « *Quelqu'un joue de la flûte* » (EM, 56, 57). La mélodie est belle, quoique hésitante, mais quelque chose en elle agit d'une manière grave et définitive sur les enfants autrement portés sur leurs jeux : « *Soudain leurs rires et leurs cris s'interrompent, lorsqu'ils entendent le son léger, si têt, de la flûte. [...] ils s'éloignent d'un air grave vers leurs maisons en écoutant la mélodie* » (EM, 58). La *Légende* nous apprend ensuite la raison de la tristesse qui est au cœur de la mélodie : un viol et un crime commis sur la petite Anne-Lise, en souvenir de laquelle Pauline, sa sœur aînée, joue de la flûte. Dorénavant, les *légendes* privilégient les analepses. Le lecteur est confronté à un état des choses et habitué à lire l'histoire étayant cet état, avec un renchérissement d'information à la fin de chaque *légende*. Cela dit, la transition depuis la fin des avant-textes se fait toujours, mais pour y arriver, la narration doit reprendre le fil dans le passé.

Quant aux *sanguines*, elles apportent un changement troublant de coloris. Le rouge ocre ou pourpre est celui du sang, de la violence. L'atmosphère s'assombrit tout comme l'horizon d'attente du lecteur. Tout converge vers d'obscurs secrets. Dans la *Première Sanguine* un homme ivre gît dans l'allée d'un potager, plongé dans « *un songe lourd de sang ; d'un sang épais comme une boue* » (EM, 76), en attendant que « *se délie ce songe, que s'allège et se calme son sang, et que le ciel et la terre coordonnent à nouveau leurs mouvements* » (EM, 76). Le détail qui intrigue, à part les évocations

« sanglantes », est celui lié à son corps « *plein d'excès, ivre d'oubli et d'obscur jouissances* » (EM, 76). Tout de lui intrigue dans la *Légende* qui suit et, à la fin, le secret assomme le lecteur : Ferdinand Morroques est un pédophile que l'avant-texte surprend en train de se diriger vers sa proie. Tout lecteur avisé soupçonne déjà ce qu'il voudrait pourtant ne pas lire par la suite, alors même que le suspense lui fait tourner implacablement les pages : la victime est Lucie. La *Sanguine* suivante nous la montre, sans la nommer, en extrême attente au fond de son lit, dans sa chambre où même la lumière est prisonnière : « *La lumière tourne en vain dans le trou des serrures. Elle est sans force, elle est légère et tendre* » (EM, 89). Ce n'est donc pas la première fois ; on devine un secret alourdi de peur. Cependant, dans la *Légende*, la fin surprend de nouveau : l'Ogre n'arrive pas à se glisser dans la chambre de Lucie. Les raisons pour lesquelles il gît dans le potager sont aussi obscures que son désir. Le champ d'attente du lecteur connaît un déplacement : Lucie va profiter de cette situation pour accomplir son œuvre au noir. La dernière *Sanguine* est à propos de cela, mais le mystère demeure complet : de son regard, la petite fille hypnotise Ferdinand au point où une alchimie secrète et violente s'opère en lui. C'est le visuel qui est le catalyseur de cette vengeance et la confrontation se fait par l'échange des regards, dans un silence absolu. Comment le regard s'aiguise, comment il se nourrit de vengeance, cela fait l'objet de la *légende*.

Les « VIGILES » s'arrêtent sur des couleurs automnales précédant la mort de Ferdinand. Les personnages centraux des *Sépias* et des *Légendes* sont Aloïse Daubigné, Ferdinand lui-même, ou plutôt sa conscience, et Lucie. La lumière perd sa puissance, elle devient « *dormante* », saturée d'« *avoir longuement infusé dans les eaux brunes et bronze des marais* » (EM, 149). Dans une chambre baignée de cette lumière, une femme est assise sur un divan en train de rêver sans pour autant être endormie. L'élément qui intrigue et nourrit l'intérêt du lecteur et, par conséquent, ses attentes, est le fait qu'elle rêve « *avec application, avec obstination* » (EM, 151). C'est le « rêver-vrai » que pratique Aloïse Daubigné. Dans la *Sépia* suivante, la lumière devient « *ombreuse* », la chambre est « *insolite* » et le temps se consomme sur trois axes autour d'un homme dont seul reste le corps, tandis que « *son esprit n'est plus, [que] sa conscience est brisée* » (EM, 174) : « *Il y a le temps qui rampe et tourne en rond, le temps qui trotte à pas pressés, le temps qui s'égoutte* » (EM, 174). Enfin, le lecteur pénètre un peu dans la pensée du grabataire. Dans la dernière *Sépia*, on surprend dans l'église une petite fille « *de la race des garçonne* » (EM, 187) occupée à glisser de mystérieux objets dans la

fente du tronc d'une statue. C'est la dimension naïvement mystique de la vengeance, mais ce qui suscite l'intérêt du lecteur, c'est plutôt la nature des objets cachés ainsi.

Les « APPELS » sont désespérés dans tous les trois *Fusains* qui les composent. Le noir du fusain s'impose dès le début : la femme qui, plus tôt, rêvait sur le divan est maintenant habillée de noir sur le seuil d'une chambre où le vide « *s'irradie, tangible presque* » (EM, 207) à partir du lit autrefois occupé par Ferdinand, pouvons-nous comprendre. Plus énigmatique, le second *Fusain* peint un autre tableau de solitude au cœur de laquelle vit un homme d'un certain âge. Le lecteur est étonné de lire qu'il est assis devant une table « *austère, comme le lieu* », une table « *de dialogue à distance, une table où se croisent des voix sans visage, où s'échangent des paroles montées parfois de l'autre bout du monde* » (EM, 224), mais ce fragment joue, en fait, avec sa mémoire du texte : on apprend à la page 39 que Hyacinthe est « radio-amateur passionné ». Enfin, le dernier *Fusain* nous montre une petite fille – après les premières apparitions, le lecteur est capable de deviner facilement l'identité des personnages que les avant-textes ne nomment pas – en train d'observer les effets d'un orage. Cependant, son élan est brisé net puisqu'elle éclate en sanglots face à un éclair dont la lumière inspire la paix. Pour ce qui est des « APPELS », l'horizon d'attente du lecteur est constamment orienté vers la vie intérieure, après la mort de Ferdinand, des trois personnages mentionnés ci-dessus.

La toute dernière partie du livre – « PATIENCE » - ne contient qu'une *Fresque* suivie de sa *Légende*. Cependant, l'avant-texte est éminemment descriptif : le lecteur est mis en présence de l'élément divin, par la description de l'ange qui « *tient un sceptre blanc dans l'une de ses mains, et de son autre main il esquisse un geste vers les bergers* » (EM, 262). Pour celui qui n'est pas étranger de l'univers romanesque de Sylvie Germain, cette évocation – qui s'avère par la suite être celle d'une fresque de Taddeo Gaddi (*L'Annonciation aux bergers*) – assouvit une attente à dénouement positif ou du moins apaisant : Lucie Daubigné est sur la voie de la paix intérieure, à travers une métamorphose mystique à venir. C'est la Nativité à la fin du livre, autrement dit la résurrection du personnage au pardon et à l'acceptation du passé et de ses propres expériences.

### 1.3 Échos et correspondances : *Le Livre des Nuits* et *Nuit-d'Ambre*

Le diptyque des *Nuits* traite également d'une Nativité, mais elle est double. La renaissance spirituelle de Charles-Victor est précédée de sa venue au monde... différée, car elle n'arrive qu'à la fin du *Livre des Nuits*<sup>90</sup> alors qu'un avant-texte l'annonce dès le début. Cependant, *Le Livre des Nuits* emprunte quelque chose à *Magnus* aussi. L'auteur insère au début un texte qui expose l'intrigue du diptyque formé avec *Nuit-d'Ambre*, en présentant le personnage éponyme comme personnage central, engagé dans une lutte mystérieuse contre un cri venant de la nuit des temps. Ses grands tourments sont annoncés dans cette introduction – elle n'est pourtant pas signalée en tant que telle – alors que leur développement effectif fera l'objet du livre suivant : « Mais cette nuit qui se saisit de lui, rouant pour toujours sa mémoire de frayeur et d'attente, et ce cri qui entra dans sa chair pour y prendre racines et y porter combat, venaient d'infiniment plus loin déjà » (*LN*, 11). Évidemment, le lecteur ignore cela mais, averti dès le début, il s'attend à ce que le livre qu'il vient d'entamer développe l'histoire précédant ce cri. Seulement, il ne peut pas savoir que ce qui aurait dû être une nouvelle devient roman à part entière et que le personnage dont le nom est annoncé à la fin du préambule n'apparaîtra que dans le deuxième tome du diptyque. Un indice existe pourtant qui, pris en compte, dévoile le projet de ce diptyque : un petit texte en retrait se retrouve, avec quelques légères modifications et une très importante altération, dans les deux livres. Ainsi, dans *Le Livre des Nuits*, le cri qui s'empare de l'enfance de ce héros pour l'instant sans identité (il s'agit de Charles-Victor) ne le quitte jamais, « déclinant son nom au rebours de l'histoire » (*LN*, 11). Le lecteur devrait comprendre que le livre est à

---

<sup>90</sup> Ce livre est, selon l'auteur, le lieu de brassage des développements romanesques futurs : « [...] ce n'est pas parce que c'est mon préféré, mais c'est peut-être mon premier livre : 'Le Livre des nuits' avec encore certainement toutes ses maladresses et ses souffrances. Je pense que dans ce livre il y avait en germe et en concentré toutes mes obsessions et ce qui s'est développé après. Peut-être que tout était déjà dans celui-là ». Dorothy Glaiman, « Au service des mots... », octobre 2005. [En ligne] <<http://www.evene.fr/livres/actualite/interview-de-sylvie-germain-204.php>> (Consulté le 21 mars 2010).

propos de la construction d'une généalogie<sup>91</sup> pour un personnage à venir. Cela devient plus évident lorsqu'on relève une différence majeure dans l'avant-texte de *Nuit-d'Ambre* : le même cri traverse sa vie « d'âge en âge, – et proclamant son nom au futur de l'histoire » (NA, 19). Un livre dresse donc le passé et l'autre l'avenir. Pareillement, dans *Le Livre des Nuits* on apprend à propos de Charles-Victor Pénier qu'il est appelé « Nuit-d'Ambre », tandis que le livre éponyme rajoute « Vent-de-Feu ». Pour le lecteur, cela instaure une double attente : d'un côté il s'agit de voir comment il acquiert son sobriquet et de l'autre comment ce sobriquet s'enrichit.

Cette pratique se poursuit par des *incipits* proleptiques placés en début des chapitres. En fait, *Le Livre des Nuits* repose sur un effort de développement de l'histoire en écho à des avant-textes qui préfigurent les tableaux poétiques de *L'Enfant Méduse*. Dans *Nuit-d'Ambre* cette architecture est abandonnée à peu d'exceptions. Tout d'abord, les deux livres sont composés chacun de six parties contenant le mot « nuit » dans leurs titres. Tous les chapitres du premier volume du diptyque sont précédés de textes charnière, de préambules qui servent d'introduction, car ils « pointent certains enjeux majeurs de l'histoire en cours, en indiquent la portée et le sens, tout en conférant une tonalité particulière à chacune des parties »<sup>92</sup>. Le lecteur est immergé dans une atmosphère particulière – nouvel écho à *L'Enfant Méduse* – qu'il va retrouver dans le récit à suivre. Cependant, les avant-textes ne sont pas des résumés-miroirs ; ils anticipent, mais d'une manière poétique, souvent chiffrée, à fort caractère symbolique.

S'immerger dans l'histoire éveille le sens du temps. Car c'est bien de l'écoulement du temps familial qu'il s'agit, au sein d'une lente dégradation du temps de l'histoire. *Le Livre des Nuits* retrace le destin des Pénier pendant trois quarts de siècle. Ce à quoi le lecteur s'habitue très vite, ce sont les bouleversements que connaît la

---

<sup>91</sup> Il faut ajouter un détail supplémentaire qui justifie ce point de vue : à l'origine de cette nuit se trouve la figure maternelle. C'est le cri de la mère qui plonge l'enfant dans une obscurité mystérieuse qui ne peut être que celle de l'âme. La visée est, par conséquent, double, car on pose dès le début le problème du cri qui affecte la vie de l'enfant, mais sans en expliquer les causes. Ainsi, la perspective temporelle est elle aussi double : « La mère est d'abord présentée comme l'origine de la transmission d'une malédiction ancestrale, c'est-à-dire que le roman va s'inscrire dans un double mouvement temporel, l'un vers l'avant, au fil de l'histoire, dominé par la répétition de cette malédiction dans une série d'engendrement et de filiations qui se présente comme la "déclinaison" du nom ; l'autre rétrospectif, "au rebours de l'histoire", dans un mouvement d'interrogation sur la cause originelle inscrite dans la nuit du temps. C'est ce que marquera bien la reprise de ce préambule, avec de légères variations, à l'orée de *Nuit-d'Ambre*, soulignant le fait que *Le Livre des Nuits* constitue un prélude aux drames qui vont s'y jouer, fruit des interrogations de leur auteur sur les origines du mal qui s'abat sur cette famille des Pénier ». Alain Goulet, « Des Érinnyes au sourire maternel dans *Le Livre des Nuits* », in *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de sel*, études réunies par Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner, *Roman 20-50*, n° 39, juin 2005, p. 42.

<sup>92</sup> Alain Goulet, Sylvie Germain : *œuvre romanesque. Un Monde de cryptes et de mystères*, op. cit., p. 44.

famille à cause des guerres. L'idée de danger s'insinue lentement à partir des avant-textes. Celui qui précède la « Nuit de l'eau », empreint de paix, évoque un espace paradisiaque où les habitants vivent loin des villes, dans une paix profonde. Cependant, leur train de vie est menacé de changement, et la première proposition en contient les germes : « En ce temps-là les Pénitel étaient encore<sup>93</sup> gens de l'eau-douce » (LN, 15). On pourrait, à l'instar d'Alain Goulet, voir des signes prémonitoires – et, par conséquent, s'attendre à des bouleversements –, dans les « pénombres du ciel » (LN, 16) que les hommes savent déchiffrer. Effectivement, après une évocation calme de la vie des premiers Pénitel, la guerre franco-allemande de 1870 éclate et les affecte à travers le retour du père transformé physiquement et psychiquement. En même temps, le côté paradisiaque en souffre à son tour : si la péniche des Pénitel s'appelle *À la Grâce de Dieu* (LN, 17), avec le trauma, elle devient *La Colère de Dieu*.

La « Nuit de la terre » opère un déplacement de perspective : le préambule traite des loups qui rendent la vie dure aux paysans et qui font l'objet de toutes sortes de superstitions. De manière incongrue, après une longue évocation de l'animal, de ses ravages et des croyances païennes à son sujet, la fin du préambule relie subtilement le destin futur de Victor-Flandrin à cette terre où rôde la Bête mystérieuse. Nous sommes avertis quant à l'insertion future du personnage dans cet espace qui pour l'instant intrigue et menace<sup>94</sup> en même temps. Cette idée est soutenue par le renvoi à la mémoire – de la terre, comprend-on – pas encore forgée :

Tels étaient les vrais ogres qui hantaient les forêts d'alors, terrorisant les gens d'à-terre ; ils s'appelaient La Bête et étaient plus redoutables encore que les mauvais esprits, les géants et les dragons des légendes et des contes.

Mais Victor-Flandrin lui, en ce temps-là, n'avait encore mémoire que de l'eau si douce et lente des canaux où il avait vécu son enfance, et des entrailles noires de la terre où pendant sept années il avait dû descendre. (LN, 69)

Le côté mystique est de retour dans la « Nuit des Roses », dont le préambule débute par un long extrait des *Cahiers* de sainte Thérèse de Lisieux. Ce préambule annonce la passion vécue par la sainte. L'amour professé par sainte Thérèse pour Dieu renaîtra chez un personnage dont on attend désormais la naissance ; ce sera une réconciliation spirituelle, car l'amour connu par les Pénitel est empreint de fougue et de violence :

---

<sup>93</sup> Voir *infra* (p. 54) l'importance de cet adverbe dans l'économie générale des prolepses.

<sup>94</sup> C'est le chapitre de la première perte importante : la première femme, tuée par un cheval.

Mais les Pénél, en ce temps-là, n'avaient pas encore connaissance d'un chant tel que celui célébré par cette enfant-aux-roses consumée de passion. La beauté et l'amour leur flambaient si violemment dans les mains qu'ils ne connaissaient du désir que la force d'élan, la flamme jaillissante, et son déclin en cri. (LN, 122-123)

De ce côté mystique il reste les roses qui, dans la « Nuit du Sang » évoquent l'amour. Cependant, le titre est menaçant et le préambule ne dément pas cette intuition : la rose peut évoquer la souffrance en même temps que l'érotisme. Le préambule joue sur les anagrammes du mot « rose », aboutissant à « éros » et au verbe « oser ». L'atmosphère générale repose sur une alternance entre Éros et Thanatos, puisqu'il est question de blessures et de couleurs sombres. En habitué<sup>95</sup> déjà de l'articulation du livre, le lecteur voit se dessiner à l'horizon de son attente un nouvel amour de Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup, mais aussi une autre souffrance causée le plus probablement par la mort<sup>96</sup> :

Oser. La blessure de la rose. Rose violente, et violentée.

Rose-sang, rouge-sang, éclatant, qui, sitôt écoulé, brunit puis noircit.

À Terre-Noire, les noms des choses, des bêtes et des fleurs, les noms des gens, n'en finissaient pas de se décliner, de dériver dans les méandres des assonances et des échos.

Des assonances parfois si inattendues, si incongrues même, qu'elle (sic) se brisaient en dissonances<sup>97</sup>.

Rose-sang, rose-nuit. Nuit-sang et feu-vent-sang. Rose-rouge-rauque. (LN, 194)

Le préambule le plus pessimiste, cependant, reste le dernier, celui qui précède la « Nuit des cendres ». À la différence des autres avant-textes, celui-ci s'ouvre par une menace assez explicite : on apprend que, « en ce temps-là les Pénél étaient devenus tout à fait gens d'à-terre », mais d'une terre « secrètement accidentée » et surtout « tant de fois traversée par les guerres qu'elle demeurerait toujours en veille, – terre-mémoire en

---

<sup>95</sup> Cette « habitude », forgée au long d'une lecture attentive, prouve une fois de plus combien l'horizon d'attente du lecteur repose sur la mémoire qui « n'est ainsi jamais dépôt inerte, mais force agissante ; non pas stratification passive d'éléments discontinus, mais fabrique du *liant*, force cohésive, noyau attractif, qui non seulement retient à elle mais transforme en la chargeant de sa propre énergie l'énorme masse du donné, accumulé au long des pages ». Jean-Paul Goux, *La Fabrique du continu. Essai sur la prose*, op. cit., p. 41.

<sup>96</sup> En effet, ces soupçons se confirment : Nuit-d'Or prend une nouvelle femme qui, à l'instar des autres, connaît une mort tragique. Elminthe-Présentation-du-Seigneur-Marie aime cultiver les roses à partir du bouleversement que lui provoque un rêve étrange. Ce même rêve, qui aide à refouler le traumatisme provoqué autrefois par une tentative de viol, la tue dès que l'agresseur fait de nouveau irruption dans le paysage.

<sup>97</sup> Le mot « dissonance » porte en lui l'idée de manque d'harmonie ou de perte de cette harmonie. À lui seul il peut évoquer un danger apte à bouleverser le train de vie des personnages.

alarme où toujours battait le sang de son passé » (LN, 267). C'est une nouvelle guerre qui se préfigure ainsi ; l'attente du lecteur n'est pas trompée puisque ayant suivi le fil du récit, il sait que la Seconde Guerre mondiale n'a pas encore frappé les Pénél. Quelques-uns des éléments menaçants dans le préambule précédent sont repris – le sang, le feu – alors que d'autres s'ajoutent à cette liste : les cendres et le néant évoquant l'Holocauste. La question religieuse est reprise annonçant et dénonçant en même temps le silence de Dieu face aux atrocités :

Rouge-sang.  
Les noms des roses et des hommes se déchirèrent en cris, et tombèrent en silence.  
Sang-cendre, sang-nuit-et-brouillard.  
Alors l'homme lui-même se rendit innommable, – et Dieu par contrecoup.  
Sang-Dieu, sans Dieu.  
Dieu-cendres.  
Cendres et poussières. (LN, 268)

La fin du chapitre qui clôt le livre – « Nuit nuit la nuit » – voit enfin naître le futur personnage de *Nuit-d'Ambre*, présenté comme protagoniste au tout début. Enfant « de l'après-guerre », « d'après toutes les guerres » (LN, 337), il n'en sera jamais concerné. On s'attend à une suite tout aussi dramatique, puisque « le livre ne se refermait pas pour s'achever, se taire » (LN, 337). En échange, ce livre « allait s'effeuiller à rebours, se désœuvrer, et puis recommencer. Avec d'autres vocables, de nouveaux visages » (LN, 337). Invitation à nouvelle lecture donc, à lecture future, que celui qui est intéressé peut attendre en toute confiance.

Comme nous l'avons déjà mentionné plus haut (p. 36), le modèle des préambules anticipatoires est abandonné dans *Nuit-d'Ambre*, à quelques exceptions près. Tout d'abord, il y en a deux au début du livre. Le premier fait la transition avec la fin du *Livre des Nuits* où il est dit que le livre ne peut se refermer. Cette fois-ci, « il s'en allait à contre-nuit » (LN, 18), ce qui postule d'emblée le percement du jour dans l'existence des Pénél. Pas avant que le personnage ait lutté « au mi-nuit de la Nuit » (LN, 337), cependant. Les différentes « nuits » qui forment les chapitres du livre sont pourtant dépourvues de préambules et la fin clôt l'histoire de manière sans équivoque : « Moins que jamais n'allait se refermer le livre. Mais il n'allait pas davantage se retourner, il n'allait plus recommencer. La parole venait de lui être coupée [...] » (NA, 430-431).



## 2. Autour du texte<sup>98</sup> : rouages

Gardons le livre toujours ouvert, car il est loin d'avoir révélé tous ses secrets. Si, dans les pages précédentes, il était question de l'organisation générale de quelques récits à part, rien qu'à les feuilleter, les livres de Sylvie Germain dévoilent tout un appareil textuel autour du récit lui-même. La perspective appelle donc à un élargissement prenant en compte le paratexte, à savoir « ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public »<sup>99</sup>. Il est donc « aussi un espace de séduction »<sup>100</sup> visant à susciter l'intérêt du lecteur pour le récit et, à un niveau général, pour le livre comme objet. Le paratexte est riche et sa présence n'est presque jamais gratuite pour ce qui est de notre analyse.

### 2.1 Horizons d'attente visuels : les photos de couverture

Le premier contact du lecteur avec le livre est le contact avec un objet et, à commencer par l'extérieur, le livre est signe. Les lecteurs-acheteurs patients prendront le temps de se familiariser avec cet objet par l'intermédiaire de la couverture et de la quatrième de couverture. Pour les éditions « Folio » des livres, la couverture est l'incitation initiale à l'achat et à la lecture. Avant les épigraphes, les préambules et le texte du récit lui-même, les titres et les photos de couverture sont les « appâts » paratextuels premiers. Ces dernières ne sont presque jamais « innocentes ». Leur choix est très fin et qui stimule la création d'un horizon général d'attente. Très souvent, l'image de couverture remplit, pour un regard attentif, le même rôle que les épigraphes, à savoir celui d'indice stimulant les suppositions et, implicitement, nourrissant des soupçons et des attentes. Les images sont des illustrations, des reproductions de tableaux ou de détails de tableaux et, enfin, des photos. Pour ce qui est des dernières, quelques-unes sont la propriété de Tadeusz Klubka, le mari de Sylvie Germain, ce qui suggérerait une collaboration encore plus étroite entre l'écrivain et son éditeur.

---

<sup>98</sup> « Le paratexte se situe *autour* du texte – avant ou après lui, dans ses marges et son travers ». Ugo Dionne, *La Voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque*, Paris, Éditions du Seuil, 2008, p. 202.

<sup>99</sup> Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>100</sup> Ugo Dionne, *La Voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque*, *op. cit.*, p. 205.

Les couvertures des premières éditions « Folio » du diptyque des *Nuits* reproduisent des illustrations de Jean-Michel Payet<sup>101</sup>. Le niveau de détail et les correspondances ne sont pas à ignorer. Ainsi, l'illustration du *Livre des Nuits* montre un personnage en errance, puisqu'il est seul au milieu d'un paysage quasi désert, avec quelques hameaux au loin. La perspective, dont les proportions ne sont pas sans rappeler la peinture médiévale, s'enrichit d'une tête de loup en arrière-plan, mais sa présence inquiète sans faire peur. L'impression de fantastique est omniprésente et quelques détails concernant le personnage intriguent : ses cheveux roux<sup>102</sup>, un collier de perles à son cou et les deux étoiles dans les yeux du loup. C'est une quête qui se profile, un parcours personnel autour d'un personnage hors de commun. Le loup aura, on le pressent, un rôle important dans l'histoire. Effectivement, la quatrième de couverture tranche en faveur de ces présuppositions, en éclairant quelques-unes, en préservant le mystère par rapport aux autres : Victor-Flandrin est en marche depuis « les confins de la terre et de l'eau » vers une autre terre liminaire où il s'établit dans un hameau. Le collier à son cou n'est pourtant pas composé de perles, mais des... larmes de son père qui, apprend-on encore, a fait la guerre de 1870 et en est sorti blessé. Le mystère concernant ces larmes reste entier : en quelles circonstances ont-elles été versées et surtout comment se sont-elles solidifiées ? Les loups rôdent encore dans les forêts de ce pays où Victor-Flandrin s'enracine, mais cette allusion somme toute assez banale n'explique pas son surnom : « Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup ». Le personnage préfigure le patriarche d'une famille nombreuse, car il se marie pas moins de quatre fois et engendre des jumeaux. Plus encore que ces détails, la violence et la passion marquant cette lignée préservent tout son mystère.

Dès que l'on prend contact visuel avec la couverture, les correspondances entre *Nuit-d'Ambre* et le livre précédent sont évidentes : l'illustration fait de nouveau sortir en évidence un seul personnage, dont la ressemblance avec Victor-Flandrin est évidente : le même regard et surtout la même chevelure rousse<sup>103</sup>. Comme son aïeul, il est seul, cette fois-ci dans un lieu délimité – il s'agit, d'après toutes apparences, d'un ancien entrepôt désaffecté –, et il est occupé à se confectionner un cerf-volant. Celui-ci semble

---

<sup>101</sup> Architecte à l'origine, Jean-Michel Payet a eu une riche activité d'illustrateur. Il est également écrivain. Son site Internet fournit plus d'informations concernant son activité : <http://jean-michelpayet.hautetfort.com/>

<sup>102</sup> « Il portait une masse impressionnante de cheveux d'un brun roux magnifique, tout ébouriffée » (*LN*, 52).

<sup>103</sup> « C'était un fils. Un beau garçon plein de force et de vie, aux cheveux tout ébouriffés, couleur de miel et d'ambre » (*NA*, 337).

faire écho au loup sur la couverture du livre précédent. Le lieu en ruines, la solitude du personnage et la dure expression de son visage suggèrent la révolte. Le résumé de la quatrième de couverture fait la place à maints détails concernant l'histoire, mais évoque cette solitude du héros, que l'on devine à partir de l'illustration. De nouveau, cependant, on ne sait pas comment Charles-Victor arrive à être appelé « Nuit-d'Ambre » alors que, pourtant, le côté fantastique se prolonge dans ce livre aussi, à côté d'un filon mystique d'inspiration chrétienne.

Cela dit, la réédition du diptyque apporte un changement visuel complet : les dessins sont remplacés, pour *Le Livre des Nuits*, par la reproduction du tableau « Le fils prodigue » signé Giorgio de Chirico et, dans le cas de *Nuit-d'Ambre*, par des photographies prises par Tadeusz Klubka. Leur décryptage est difficile, car, au lieu de laisser imaginer une histoire, elles suggèrent une idée précise, impossible à développer suffisamment pour anticiper sur le contenu du livre. Ainsi, la toile suggère le combat et la danse à la fois. Le motif du double y est évident, mais on ne peut anticiper que sur cette idée de confrontation possible à soi-même. Le titre du tableau, figurant sur la quatrième de couverture, évoque une perspective religieuse, mais il serait exagéré d'y voir quelque renvoi à l'épisode biblique du combat de Jacob avec l'Ange – épisode pourtant déclencheur du récit, comme l'avoue l'auteur elle-même : « Quand j'ai eu soudain envie de passer au roman, l'image qui m'obsédait, à travers l'histoire de l'art, c'était la lutte de Jacob avec l'ange »<sup>104</sup>. De son côté, la photo de couverture de *Nuit-d'Ambre* est encore plus mystérieuse dans la mesure où elle semble représenter la prière, inscrivant de cette manière le récit dans un sillon mystique.

*Jours de colère* est un titre prometteur quant à une charge négative dans l'économie générale du récit. Même si le lecteur ne peut s'attendre à rien de précis qu'à des conflits obscurs à partir de ce syntagme, la reproduction sur la couverture d'un tableau de Max Pechstein vient appuyer cette impression de menace confuse. Le chromatisme mélange des couleurs violentes, criardes, par les maisons peintes en rouge et orangé, la terre d'un brun foncé teinté de noir et le bleu violent du ciel. Les fâtes de quelques arbres comme des lances à l'arrière-plan augmentent l'impression de violence, tout comme les teintes de violet du ciel. L'impression générale est celle d'un poids énorme, écrasant, dont on ne peut se défaire sans le confronter. Ce sont, en rapprochant ce détail de la présentation du livre sur la quatrième de couverture, les couleurs de la

---

<sup>104</sup> Alain Nicolas, « Sylvie Germain et les anges », *op. cit.*

colère et de la folie « d'une extrême violence » qui s'empare d'Ambroise Mauperthuis à l'instant où il s'éprend d'une femme qu'il ne voit que morte. La mention du crime passionnel confère à ce livre une teinte policière, tandis que d'autres personnages vivent une folie mystique nourrissant le filon religieux déjà entamé dans le diptyque des *Nuits*.

Comme le livre précédent, *L'Enfant Méduse* choque par son titre ambigu. Certes, plus explicite que *Jours de colère*, il renvoie manifestement à un jeune protagoniste. Le rapprochement des deux termes a pourtant de quoi déconcerter. Quel rapport entre un enfant et la seule des trois gorgones à être mortelle ? Le mystère reste entier et la reproduction du tableau « Puberté » d'Edvard Munch n'aide pas à établir un lien quelconque. Tout au contraire, le côté « méduse » semble occulté par cette image d'une enfant pubère, dont la timidité est évidente par le croisement des bras au-dessus du sexe et par le rapprochement des jambes. Assise sur le bord d'un lit, elle semble mal à l'aise dans sa nudité malingre, dont elle n'est pas encore consciente. Son regard, qui n'est pas sans rappeler celui de certaines femmes des toiles de Paul Gauguin, pourrait exprimer l'étonnement et la peur à la fois. Quelque chose à propos de cet enfant *méduse* en effet le lecteur, tout en le mettant mal à l'aise. Ce qui se projette comme une ombre derrière le corps ressemble beaucoup à l'aile d'un ange, à cela près que la couleur ne correspond pas : le violet est une couleur de l'éloignement, mais aussi du deuil et du secret (voir p. 112). La fille aborde la position d'un être vulnérable et conscient de sa vulnérabilité. L'attente du lecteur serait plutôt mobilisée par cette idée de danger mêlée à la violence entourant la figure mythique de la gorgone. La quatrième de couverture vient appuyer cette double idée de violence : subie et pratiquée. Une petite fille tombe proie au désir malsain d'un pédophile dont l'identité est inconnue, mais qui n'est pas à sa première victime. Cela engendre une transformation radicale, l'enfant devenant, en effet, gorgone vengeresse à laquelle la paix est, cependant, refusée.

Dans le cas de *Magnus*, le titre est encore plus ambigu ; tout au plus on peut deviner qu'il s'agit d'un nom propre. On pourrait penser à une filière islandaise, puisqu'il s'agit d'un « nom et [d'un] prénom effectivement fréquents en Islande »<sup>105</sup>. L'édition « Folio » parue chez Gallimard a cela de particulier qu'elle s'inscrit parmi les quelques livres pour lesquels la photo de couverture donne elle-même à imaginer. À partir du cliché de l'ours en peluche, on s'attend à un développement narratif autour de

---

<sup>105</sup> Comme se plaît à signaler Alain Goulet en mentionnant Magnus Magnusson, traducteur de sagas islandaises. Cf. Alain Goulet, « *Magnus* : conte, roman d'apprentissage, fable », *op. cit.*, p. 97.

l'enfance, mais l'endroit où il se trouve jette l'ombre sur cette enfance, car le jouet est vraisemblablement abandonné. On se rend compte qu'il repose sur les cailloux du lit peu profond d'une source. L'écoulement de l'eau pourrait insinuer l'idée du temps qui passe. Pour un regard patient, la photo a tous les ingrédients qui évoquent une évolution personnelle à partir de l'enfance. Le fragment qui ouvre le récit ne dément pas cette attente, car c'est bien sur un enfant qu'il s'attarde.

Dans d'autres situations, la photo de couverture ne laisse pas anticiper trop de choses et son explication est épaulée par la présentation sur la quatrième de couverture. Ainsi, *Chanson des mal-aimants* évoque une incapacité d'aimer. La photo présente une femme habillée de noir, ce qui suggère le deuil. Elle est seule au milieu d'une ruelle bordée de maisons aux murs austères. Son visage n'exprime pas la douleur ou la résignation, mais il a la détermination de quelqu'un d'éprouvé par la vie. Certes, le lecteur s'attend à un récit de solitude, mais il est tenté d'écarter le pathétique. Effectivement, le personnage – une femme qui raconte sa vie – est abandonné à sa naissance à la porte d'un couvent. Sa vie est un continuel vagabondage au cours duquel elle fait des rencontres insolites et connaît beaucoup d'endroits, sans s'établir quelque part. Laudes-Marie finit par accepter la solitude et s'y lover.

Dans le même sillage, *Éclats de sel* laisse entendre, à travers la photo prise par Tadeusz Klubka que, cette fois-ci, il s'agit d'un protagoniste. Il y a beaucoup de ressemblances entre les deux photos : l'homme est seul dans une rue déserte qui s'efface à l'horizon. Le gris des maisons instaure un sentiment de perte. À la différence de la femme figée au milieu de la ruelle, cet homme est, cependant, en marche. La photo, prise en noir et blanc, évoque de nouveau une sorte de quête, mais l'attitude de l'homme est relaxée. S'agirait-il plutôt d'une quête de soi faite à travers des découvertes insolites, comme dans beaucoup des livres précédents ? C'est bien ce qui se laisse entendre à partir du résumé sur la quatrième de couverture. Malgré la prédominance du gris, le résumé suggère que le personnage, appelé Ludvík M., arrive au terme de sa quête, enrichi à la suite de nombreuses découvertes.

De son côté, *Opéra muet* intrigue par l'oxymoron du titre et (surtout) par la photo de couverture. Elle montre la façade d'un immeuble haut de quelques étages, sur laquelle est peinte une ancienne publicité pour de la pâte dentifrice. On devine facilement le nom du personnage – D<sup>r</sup>. Pierre – et on se rend compte qu'il s'agit d'un immeuble assez ancien, puisque les vêtements et la coiffure de l'homme renvoient à un

temps révolu. Mais ce n'est que la courte présentation du livre qui nous fait connaître l'importance de ce visage dont la reproduction sur la couverture est insolite. Le mur est, pour un personnage appelé Gabriel, « la fleur du temps qui passe », comme la fleur de plâtre pour Prokop Poupa (*Im*, 32). Ce visage est une source de calme et de stabilité mais, à l'insu de Gabriel, il est voué à disparaître avec la démolition du mur. Le commencement des travaux engendre une crise que ce très court texte anticipe.

Discrètement, les images reproduites sur la couverture des éditions « Folio » des livres s'ajoutent à l'appareil paratextuel dont le rôle est « d'accrocher » le lecteur et de lui faire « pactiser » avec le texte non encore entamé. Le choix de ces images n'est, selon nous, pas aléatoire, mais traduit la même volonté de susciter l'intérêt du lecteur en lui donnant de la matière sur laquelle anticiper. Il s'agit, dès le premier contact avec le livre, d'une mise en attente par le regard.

## 2.2 Horizons d'attente textuels : les épigraphes

Les textes sont ensuite accompagnés d'épigraphes liminaires, intermédiaires<sup>106</sup> (au début des chapitres) ou bien terminales. Ce sont les éléments les plus importants, surtout que « l'épigraphe liminaire<sup>107</sup> est, pour le lecteur, en attente de sa relation au texte »<sup>108</sup>. Si la plupart sont des citations, il se peut que d'autres textes ou même des tableaux viennent épauler le récit avant que la lecture ne soit entamée. L'effet est presque toujours le même : ce sont autant d'indices<sup>109</sup> par rapport à certains axes de signification sous-tendant l'histoire. Autrement dit, le paratexte incite le lecteur à s'esquisser un horizon d'attente. Cela s'accorde bien à « la structuration précise des romans, [à] leur charpente si fortement construite, [qui] peuvent être liées au besoin de rendre rigoureux et compréhensible »<sup>110</sup> le contenu. Il est pourtant impératif de

---

<sup>106</sup> Dans son livre cité précédemment, Gérard Genette ne parle que d'épigraphes liminaires et terminales. Nous avons choisi cet adjectif pour ne pas briser le moule. Ugo Dionne utilise, plus à propos, le syntagme « épigraphe de chapitre ». Cf. Ugo Dionne, *La Voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque*, *op. cit.*

<sup>107</sup> La même chose est valable pour les épigraphes que nous avons nommées *intermédiaires*.

<sup>108</sup> Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 139.

<sup>109</sup> « En outre, ces livres sont pourvus d'un péri-texte très composite, qui pourrait parfois sembler même redondant, constitué de titres, de dédicaces, d'épigraphes, d'avant-textes, d'intertitres, d'inter-avant-textes et de conclusions dont le but est d'orienter en quelque sorte la lecture, car ils contiennent des indices sur les textes et annoncent les grandes problématiques qui y seront affrontées ». Elisa Bricco, « Les jeux paratextuels », in *Sylvie Germain : Rose des vents et de l'ailleurs*, textes réunis par Toby Garfitt, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2003, p. 163.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 164.

souligner que le paratexte *n'offre pas* la clé de la lecture, mais *suggère des pistes* ou bien *prépare à l'avance*, par immersion textuelle condensée. Malgré la validité générale de ce que nous venons de préciser, le paratexte ne remplit pas toujours cette fonction.

À l'exemple des avant-textes servant à l'organisation générale du récit, le paratexte instaure un dialogue entre l'auteur et le lecteur. Au cours de ce « dialogue » muet, le lecteur est guidé dans son parcours du texte, ce qui souligne une fois de plus le souci de l'auteur face à la compréhension de son message. Ce guidage ne repose pas sur l'explicite, mais sur le suggéré : le paratexte n'anticipe pas ; il annonce discrètement. C'est la raison pour laquelle certains critiques, en parlant d'un « contrat de lecture » entre l'auteur et son public, affirment que Sylvie Germain conduit ce dernier « à l'intérieur de ses ouvrages en lui donnant quelques clés de lecture, lui montrant des parcours à entreprendre, des atmosphères à percevoir : jusqu'à la dernière page le lecteur est accompagné par un fil d'Ariane »<sup>111</sup>. Remarquons à cet égard qu'il s'agit d'un fil déployé en avant et que c'est à partir de quelques ramifications que le labyrinthe diégétique nous devient plus familier. Ce qui ne veut pas dire que l'attente du lecteur se confirme toujours ; parfois, elle est mise à rude épreuve.

La plupart des épigraphes sont empruntées à la Bible. La composante religieuse est présente dans la majorité des livres que signe Sylvie Germain. Ainsi, il n'est pas surprenant que son premier roman – *Le Livre des Nuits* – débute par un texte pris au livre des Juges<sup>112</sup>. À cela s'ajoute un extrait d'un poème<sup>113</sup> de René Daumal. À les lire attentivement, le lecteur arrive à dégager quelques idées qui esquissent un contexte bien défini. Le poème est un hymne à la négation d'un nom jusqu'au point où le mot « non » remplace le mot « nom ». L'extrait biblique reprend le motif du nom, sans toutefois le rendre plus précis : l'ange de Yahvé ne peut pas dévoiler à l'homme son vrai nom, car il est « merveilleux » et, conséquemment, pas accessible aux mortels. Entre le haut et le bas il y a la négation et à l'horizon d'attente du lecteur se profile déjà la révolte contre Dieu ou, mieux, contre le silence de Dieu. Dans *Nuit-d'Ambre*, la première épigraphe a un rôle double : elle joue avec la mémoire du texte, tout en établissant l'intrigue du livre entier. Le cri annoncé dans le premier avant-texte du *Livre des Nuits*, et repris à la fin,

---

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>112</sup> « “L'Ange de YHVH lui répondit :

– Pourquoi t'informer de mon nom ?

– Il est merveilleux.” » Juges, XIII, 18.

<sup>113</sup> « “NON est mon nom

NON NON le nom

NON NON le NON” » René Daumal, *Le Contre-Ciel*.

est réitéré à travers les vers<sup>114</sup> d'Edmond Jabès et érigé en intrigue autour du personnage de Charles-Victor. La deuxième épigraphe, cependant, annonce dans ce livre aussi le prolongement de l'approche religieuse à travers le combat avec l'ange pour noyau. Victoire de la divinité ? On peut s'y attendre, surtout que l'ange apparaît également dans le titre d'un chapitre (« Nuit de l'Ange »). Mentionnons, en passant, la présence de l'épigraphe terminale qui indique la fin de l'histoire.

L'épigraphe<sup>115</sup> ouvrant *Jours de colère* est moins explicite. L'extrait du poème de Paul Valéry ne laisse pas deviner un filon thématique cohérent. Il est pourtant question d'amour, de corps, mais aussi d'engloutissement de cet amour par le temps. Tout cela contredit le titre, mais se retrouve par bribes dans la table des matières (« Les yeux verts », par exemple, est une allusion assez explicite à une histoire de séduction). Rien ne laisse pourtant transparaître la folie qui teinte l'amour d'Ambroise Mauperruis.

Plus généreuses quant aux indices sont les épigraphes d'*Immensités*, *Éclats de sel* et *Chanson des mal-aimants*. Si, pour le premier, le titre fait rêver sans que l'on sache de quoi précisément, les deux citations mises en exergue laissent entendre qu'il est question d'un cheminement intérieur qui doit être fait par désir de connaissance de soi. On s'attend à un parcours de l'âme, le plus probablement entrepris par un seul personnage. Cela se justifie par le singulier dans la citation empruntée à Angelus Silesius : « *Un cœur que peuvent satisfaire lieu et temps ne connaît rien vraiment de son immensité* ». Ensuite, la phrase d'Hölderlin annonce un parcours tortueux mais profond : « *Allons chercher ce qui est nôtre, si loin qu'il faille aller* ». Plus chiffrée, la citation reproduite dans *Éclats de sel* offre un indice bien clair dans la dernière proposition. Le fil d'Ariane évoque un parcours de connaissance : « *L'homme accède à la connaissance par d'étranges chemins* ». Enfin, dans *Chanson des mal-aimants*, l'épigraphe est apte à laisser entendre qu'il s'agit d'un récit où le personnage raconte sa propre vie : « *C'était ma propre destinée / Après elle j'ai claudiqué à perdre haleine toute ma vie* » (Jaroslav Seifert).

---

<sup>114</sup> « *Que se passe-t-il derrière cette porte ? / Un livre est en train d'être effeuillé. / Quelle est l'histoire de ce livre ? / La prise de conscience d'un cri.* » Edmond Jabès.

<sup>115</sup> « *“Et les siècles par dix / Et les peuples passés, / C'est un profond jadis, jadis jamais assez ! | Sous nos mêmes amours / Plus lourdes que le monde / Nous traversons les jours / Comme une pierre l'onde ! | Nous marchons dans le temps / Et nos corps éclatants / Ont des pas ineffables / Qui marquent dans les fables...”* » Paul Valéry, *Cantique des Colonnes*.



Si d'habitude les épigraphes inaugurent les récits, il existe des situations où elles accompagnent le lecteur jusqu'à la fin, puisqu'elles sont insérées au début de chaque chapitre. Il s'agit là d'un parcours qui nourrit de manière constante l'horizon d'attente du lecteur, mais aussi qui, à partir d'une immersion suffisante dans la trame narrative, joue également sur sa mémoire du texte afin de lui faire deviner les suites possibles. Cela parce que ces épigraphes intermédiaires ont un double effet sur la lecture. D'un côté, elles interrompent, en produisant « un effet de *coupure* [qui] diffère le moment de la reprise romanesque »<sup>116</sup>. De l'autre côté, elles se présentent comme des unités de sens que le développement du récit est appelé à confirmer. Ce faisant, elles « assure[nt] par ailleurs un colmatage *herméneutique* »<sup>117</sup>. Leur lecture « interrompt sans doute celle du roman lui-même, mais elle force aussi à y revenir »<sup>118</sup>. L'idée d'un pacte de lecture se voit renforcée, car les épigraphes sont « l'occasion d'une connivence entre l'auteur et le lecteur compétent, c'est-à-dire celui qui sera à même de “comprendre” l'allusion »<sup>119</sup>. Ainsi dans *L'Enfant Méduse*, où elles sont assez explicites une fois que l'histoire se coagule. Le fonctionnement des citations bibliques rappelle celui des préambules imagés. Leur rôle – à savoir celui de condenser le sujet du chapitre qu'ils précèdent – se clarifie après que le lecteur se sera familiarisé avec les grandes lignes de l'histoire. La première épigraphe annonce une éclipse de soleil (« [...] je ferai disparaître le soleil à midi, et j'obscurcirai la terre en plein jour... » Amos, VIII, 9-10). La fin de la première partie fait pénétrer le mal dans l'histoire et, désormais, le lecteur doit lire les autres épigraphes en fonction de sa logique et de ses soupçons. Ainsi, le chapitre intitulé « Lumière » s'ouvre par un extrait<sup>120</sup> biblique qui dénote la confusion du bien et du mal, confusion plus ou moins volontaire. Si on ne sait pas vraiment à quoi s'attendre, on comprend que le coupable de la mort de la petite Anne-Lise ne sera pas reconnu comme tel. Qui plus est, la transformation de la lumière en ténèbres annonce la propagation future du mal évoqué précédemment, mais aussi l'aveuglement des gens face à cela. Les « VIGILES » insistent sur la conscience du criminel, aux prises avec ce qu'on soupçonne être du remords. Une menace incertaine le submerge à travers les « terreurs [qui] s'avancent contre lui, toutes les ténèbres cachées [qui] sont là pour l'enlever »

<sup>116</sup> Ugo Dionne, *La Voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque*, op. cit., p. 410. En italiques dans le texte.

<sup>117</sup> *Loc. cit.* En italiques dans le texte.

<sup>118</sup> *Loc. cit.*

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 415.

<sup>120</sup> « Malheur à ceux qui appellent le mal bien, et le bien, mal, qui changent les ténèbres en lumière et la lumière en ténèbres, qui changent l'amer en doux et le doux en amer. » Isaïe, V, 30 (*EM*, 73).

(Job, XX, 26). Plus ambiguë, la citation placée au début des « APPELS » laisse entendre une certaine impossibilité à changer, puisqu'il s'agit d'une pesanteur recrutée de ténèbres : « “Mais ils étaient à eux-mêmes plus pesants que les ténèbres” » (SAG., XVII, 21). On pense à un développement de l'histoire autour de cette idée, mais aussi autour de celle d'un passé lourd de secrets. Enfin, « PATIENCE » amène l'espoir à travers la lumière qui se lève « sur ceux qui demeuraient dans la région sombre de la mort » (Mat., IV, 16), tandis que l'épigraphe terminale indique une « remise en route », donc un recommencement – idée déjà justifiée par la fin du livre, qui parle d'une « nuit de Nativité » (EM, 281).

La même source d'inspiration est utilisée pour les épigraphes des parties composant *Tobie des marais*. Pour un lecteur familiarisé tant soit peu avec la Bible, ce titre renvoie au *Livre de Tobie*. Les extraits inaugurant les chapitres en sont tirés, pour la plupart. Il convient pourtant de mentionner que le degré de condensation du contenu à développer est différent d'une épigraphe à l'autre. Parfois, les lecteurs familiers du texte biblique y voient les correspondances ; pour les autres, l'horizon d'attente est plus restreint. La première épigraphe<sup>121</sup> est entièrement narrative ; elle fait connaître le mariage d'un homme<sup>122</sup> avec une femme appelée Anna et la naissance de leur fils nommé Tobie. Et si la narration développe cette histoire par la suite, elle ne le fait que de manière secondaire, sans que nous soyons préparés pour le drame de la décapitation accidentelle d'Anna ! La deuxième partie a pour titre un nom propre, d'inspiration biblique (« Déborah »), mais étranger<sup>123</sup> au *Livre de Tobie*, tout comme la citation<sup>124</sup> qui le suit. Cette dernière évoque l'innocence prouvée devant Dieu, alors nos soupçons s'orientent vers un personnage vivant sous le signe de la grâce. Il faut cependant préciser que cette deuxième épigraphe reste assez obscure quant à ce qu'elle

---

<sup>121</sup> « À l'âge d'homme, je pris une femme de notre parenté, qui s'appelait Anna ; elle me donna un fils que je nommai Tobie. » Le Livre de Tobie, I, 9 (TM, 11).

<sup>122</sup> On se rappelle combien les prénoms du père et du fils sont proches dans la légende biblique ; le premier s'appelle Tobit. (cf. *La Bible de Jérusalem*).

<sup>123</sup> Déborah, une prophétesse, apparaît dans *Le Livre des Juges*.

<sup>124</sup> « Tu sondes mon cœur, tu me visites la nuit, tu m'éprouves sans rien trouver, aucun murmure en moi : ma bouche n'a pas péché à la façon des hommes... » Psaume, XVII, 3 (TM, 45).

communiqué pour la suite. La troisième<sup>125</sup>, empruntée de nouveau au texte biblique qui sous-tend le livre, parle d'une « immense douleur » (TM, 81) qui accable à tel point l'homme, qu'il demande de mourir afin d'y mettre fin. Le seul personnage paralysé par la douleur depuis le début du livre est Théodore et, tout comme l'épigraphe annonçant le tourment intérieur de Ferdinand dans *L'Enfant Méduse*, cet autre extrait donne un aperçu de la souffrance du père de Tobie. Ensuite, l'introduction dans l'histoire du personnage de Sarra se fait explicitement, par le biais du titre éponyme prêté au chapitre, mais également à travers l'épigraphe. La citation<sup>126</sup> est, cependant, trompeuse : on s'attend à ce que, conformément à son contenu, Sarra et Tobie arrivent à se croiser. Il n'en est rien : la jeune fille descend vers la plage en contournant la maison. L'attente du lecteur est trompée. À l'opposé, « Le compagnon » tient toutes ses promesses et la citation<sup>127</sup> de même : Tobie va trouver un ami pour l'accompagner dans son voyage. « Le poisson » peut être énigmatique pour les lecteurs qui ne connaissent pas l'importance de cette présence dans le récit biblique. Pour eux, l'épigraphe<sup>128</sup> est une mise en attente qui intrigue, car l'élément ichtyologique est insolite et son rôle dans l'économie générale de la diégèse incertain. Le chapitre suivant annonce la rencontre<sup>129</sup> de Ragouël – peintre dans le récit de Sylvie Germain. « La tombe océane » laisse entrevoir une histoire d'amour entre Tobie et Sarra, puisque le lecteur, déjà familier de

---

<sup>125</sup> « Et maintenant, traite-moi comme il te plaira,  
daigne me retirer la vie :  
je veux être délivré de la terre  
et redevenir terre.

Car la mort vaut mieux pour moi que la vie.

J'ai subi des outrages sans raison,

et j'ai une immense douleur ! » Le Livre de Tobie, II, 6 (TM, 81).

<sup>126</sup> « Ce jour-là, elle eut du chagrin, elle sanglota, elle monta dans la chambre de son père avec le dessein de se pendre. Puis, à la réflexion, elle pensa : "Et si on blâmait mon père ?" (...) »

À ce moment-là, Tobie rentrait de la cour dans la maison ; et Sarra, fille de Ragouël, de son côté, était en train de descendre dans la chambre. » Le Livre de Tobie, III, 10 et 17 (TM, 125).

<sup>127</sup> « Tobie sortit en quête d'un bon guide capable de venir avec lui en Médie (...). Tobie lui dit : "Attends-moi, mon ami, que j'aie prévenu mon père : j'ai besoin que tu viennes avec moi, je te paierai tes journées." L'autre répondit : "Bien, j'attends. Seulement ne sois pas long." » Le Livre de Tobie, V, 4 et 7-8 (TM, 143).

<sup>128</sup> « L'enfant descendit au fleuve se laver les pieds, quand un gros poisson sauta de l'eau et faillit lui avaler le pied. Le garçon cria, et l'ange lui dit : "Attrape le poisson, et ne le lâche pas !" » Le Livre de Tobie, VI, 3-4 (TM, 171).

<sup>129</sup> « Il le conduisit à la maison de Ragouël, qu'ils trouvèrent assis à la porte de la cour. Ils le saluèrent les premiers, et il répondit : "Je vous salue bien, vous êtes les bienvenus !" Et les fit entrer dans sa maison. » Le Livre de Tobie, VII, 1 (TM, 189).

la malédiction qui frappe les amants de la jeune fille, apprend par l'épigraphe<sup>130</sup> que ses parents ont peur de retrouver ce nouveau prétendant mort comme les autres. Le mystère reste pourtant entier jusqu'à l'avant-dernière partie : l'épigraphe<sup>131</sup> reproduit les mots de joie que prononce le père de Tobie au retour de son fils. Ce dernier ne peut donc qu'avoir vaincu la malédiction tout en délivrant la fille. Enfin, « Le rire des adieux » et son épigraphe<sup>132</sup> annoncent un départ – le lecteur devine facilement qu'il s'agit de celui de Raphaël – à cela près que l'élément divin n'est que subtilement suggéré dans le récit.

Il y a également deux cas exceptionnels où le paratexte n'est pas fait de citations. En échange, son rôle demeure le même : il nourrit l'horizon d'attente du lecteur. Le premier exemple de ce genre se trouve au début de *Nuit-d'Ambre*. Après avoir suivi, tant bien que mal, le développement de l'histoire entraînant de nombreux personnages dans *Le Livre des Nuits*, le lecteur découvre une table généalogique des personnages du diptyque, avec l'indication en italiques de ceux qui réapparaissent dans *Nuit-d'Ambre*. Réparti sur deux pages, l'arbre généalogique des Péniel est un aide-mémoire pour le lecteur afin qu'il se repère dans la suite de l'histoire, sans pour autant perdre de vue son commencement. Bien qu'il ne connaisse pas encore le contexte entourant l'apparition des nouveaux personnages, ni l'ordre de cette apparition, il prend d'ores et déjà connaissance des couples qui vont se former et de leurs enfants et futures présences dans le récit. On sait à qui s'attendre, mais pas entièrement à quoi s'attendre.

Un cas insolite de paratexte concerne *Opéra muet*. Avant d'en entamer la lecture, notre attention est sollicitée par une mise en exergue dont la composition graphique a de quoi intriguer. Il s'agit d'un texte inscrit au milieu d'un cercle et disposé de manière à suggérer une sorte de médaillon. Ce petit fragment dresse le portrait du protagoniste, sans le nommer, mais en insistant sur certains traits bien particuliers. Ainsi, on apprend qu'il s'agit d'un homme qui aime regarder et collectionner des images. Puisqu'il est dit qu'il les « saisit », qu'il se contente de les « ramasser » et en

---

<sup>130</sup> « Or Ragouël se leva, il appela les serviteurs, et ils vinrent l'aider à creuser une tombe. Il avait pensé : "Pourvu qu'il ne meure ! Nous serions couverts de ridicule et de honte !" Une fois la fosse achevée, Ragouël revint à la maison, il appela sa femme et lui dit : "Si tu envoyais une servante dans la chambre pour voir si Tobie est en vie ? Parce que, s'il est mort, on l'enterrerait sans que personne en sache rien." » Le Livre de Tobie, VIII, 9-12 (TM, 213).

<sup>131</sup> « Alors son père tomba à son cou et il pleura. Il s'écria : "Je te vois, mon fils, lumière de mes yeux !" » Le Livre de Tobie, XI, 13-14 (TM, 231).

<sup>132</sup> « "Pour moi, quand j'étais avec vous, ce n'est pas à moi que vous deviez ma présence, mais à la volonté de Dieu : c'est Lui qu'il faut bénir au long des jours, Lui qu'il faut chanter (...). Je vais remonter à Celui qui m'a envoyé. Écrivez tout ce qui est arrivé." Et il s'éleva. Quand ils se redressèrent, il n'était plus visible. » Le Livre de Tobie, XII, 18 et 20 (TM, 259).

fait « des collages », on peut deviner qu'il s'agit d'un photographe. En même temps il est question d'une transformation, car s'il est « le plus modeste et décent des voyeurs », il lui arrive de « devenir un peu voyant ». L'explication de cette transition échappe, mais on est averti qu'elle entraîne un danger quelconque, puisque « l'excès d'attention est parfois fatale étourderie ». Là où Elisa Bricco voit un médaillon, nous sommes tenté de voir plutôt l'objectif d'un appareil photographique. Quoi qu'il en soit,

ce petit texte constitue un véritable avis au lecteur puisqu'il fait transparaître l'idée de l'auteur sur son personnage, et agit ouvertement sur son destinataire lui donnant des indices importants pour bien appréhender le récit, en le mettant aussi en garde contre une fausse interprétation du comportement du protagoniste.<sup>133</sup>

Épigraphes classiques, calligramme ou table généalogique, leur rôle manifeste dans les livres de Sylvie Germain est, à travers l'établissement d'un « contrat de lecture », celui d'aboutir chez le lecteur à la création d'un horizon d'attente : « Toutes les indications données par le texte avant que ne commence la lecture dessinent un *champ de possibles* que le lecteur identifie plus ou moins consciemment »<sup>134</sup>. Loin d'être une simple stratégie textuelle, c'est plutôt une marque d'intérêt pour un meilleur ancrage diégétique et pour une plus fidèle transmission du message, tout en gardant intact le suspense.

### 3. Au cœur du texte : boulonnages

Ce « contrat de lecture » ayant pour corollaire l'horizon d'attente se poursuit jusqu'aux couches les plus profondes du texte. Ce qui s'annonçait, de manière générale et souvent timide, à travers les préambules et l'appareil paratextuel, devient anticipation au cœur du récit. Dès son premier livre, Sylvie Germain utilise une technique aidant à la coagulation narrative, tout en mobilisant l'attention du lecteur face au développement de l'histoire : l'appel aux prolepses. On se rend compte que nombre de ses textes s'articulent par à-coups, car le narrateur pose des jalons par rapport à l'avenir diégétique. Le lecteur reçoit des informations diverses concernant l'évolution de tel ou tel personnage. S'ajoutent ensuite des menaces subtiles quant à un futur bouleversement

---

<sup>133</sup> Elisa Bricco, « Sylvie Germain romancière des destins perdus et retrouvés », *op. cit.*, p. 95.

<sup>134</sup> Vincent Jouve, *Poétique du roman*, [1997], 2<sup>e</sup> édition, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus. Lettres », 2007, p. 8. C'est nous qui soulignons.

dans l'histoire. L'apport intertextuel est lui aussi soumis à pareil traitement : dans un livre d'inspiration biblique tel que *Tobie des marais*, le lecteur familier de l'histoire à la base du texte s'attend à ce que l'écrivain exploite les détails de la même manière – ses attentes ne sont pas toujours confirmées.

Enfin, l'écriture poétique de Sylvie Germain se remarque aussi par un certain rythme soutenu par de fréquentes répétitions. Nous allons montrer en quoi cette technique est étroitement liée à la temporalité et surtout en quoi elle est capable de soutenir des situations particulières d'attente. L'anticipation narrative et le recours à la répétition sont des « boulons » diégétiques forts pour ce qui est de l'expression de l'attente et, implicitement, de la mise en attente du lecteur.

### 3.1 L'effet d'anticipation

Bien des livres que signe Sylvie Germain se remarquent par l'intervention du narrateur dans le texte pour annoncer le dénouement qu'aura telle ou telle action d'un personnage ou bien pour donner un aperçu de ce qui va arriver à un certain point. Il s'agit ici, bien entendu, de ces textes où le narrateur est omniscient ou bien personnage aussi dans un récit à régime narratif autodiégétique. Outre qu'elle sert de jalon pour l'écrivain – c'est surtout le cas du diptyque des *Nuits*, car *écrire à rebours* en quelque sorte impose des contraintes pour aboutir à la fin annoncée –, cette forme d'anticipation narrative (ou prolepse) ouvre au lecteur un horizon d'attente. Cela justifie le postulat de Milène Moris-Stefkovic<sup>135</sup> selon qui on se confronte à une « poétique de la trace [qui] apparaît dans les récits de Sylvie Germain » et au fait que « le lecteur est plus ou moins guidé dans un travail de dépistage de “glyphes” (traits gravés en creux), de “stries”, de voix que le romancier, tantôt qualifié de “scribe” ou de “sемеur de traces”, essaime dans le texte »<sup>136</sup>. Sans prétendre à une lecture-enquête, qui vérifierait scrupuleusement si la narration tient ses promesses, nous tâcherons de montrer comment le lecteur est impliqué plus que d'habitude dans un texte qui non seulement avance, mais qui

---

<sup>135</sup> Il faut mentionner que son étude postule l'effacement du sujet dans les derniers romans de Sylvie Germain, retrait qui s'accorde à une écriture de plus en plus dépouillée, au point où le texte « mime sa propre disparition dans un mouvement de dés-écriture, engageant l'auteur et le lecteur dans une esthétique et une éthique du silence ». Milène Moris-Stefkovic, « L'écriture de l'effacement dans les romans de Sylvie Germain », in *L'Univers de Sylvie Germain*, sous la direction d'Alain Goulet, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008, p. 168.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 180.

annonce, en même temps, certaines de ses orientations. Lecture et écriture deviennent des formes d'attente, ou plutôt d'attentes, puisqu'il ne s'agit pas uniquement de projeter *une* fin, mais *plusieurs* dénouements... intermédiaires.

Le plus souvent, l'anticipation repose sur un usage appuyé des adverbes temporels régissant un état sur le point de changer. L'adverbe de prédilection est « encore », qui inaugure *Le Livre des Nuits*, livre-odyssée par excellence : « En ce temps-là les Pénier étaient encore gens de l'eau-douce » (LN, 15). État dont on comprend l'instabilité. Plus loin, la « Nuit de la terre » va se greffer dans la mémoire future de Victor-Flandrin qui, pour l'instant cependant, « n'avait encore mémoire que de l'eau si douce et lente des canaux où il avait vécu son enfance, et des entrailles noires de la terre où pendant sept années il avait dû descendre » (LN, 69). Mais cette forme d'*incipit anticipatoire* ne se limite pas uniquement au chapitre qu'il inaugure ; elle peut servir de *projection elliptique* qui trouve son aboutissement beaucoup plus loin dans l'histoire. Elminthe-Présentation-du-Seigneur-Marie ou tout simplement Sang-Bleu, est la troisième femme de Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup. Pourtant, sa présence à la Ferme-Haute est annoncée plus tôt que les autres, à savoir avec deux chapitres d'avance : « Mais les Pénier, en ce temps-là, n'avaient pas encore connaissance d'un chant tel que celui célébré par cette enfant-aux-roses consumée de passion » (LN, 122). Dans le livre suivant, le même adverbe peut annoncer un événement beaucoup plus grave et qui, on s'en doute, aura des conséquences dévastatrices pour le personnage concerné. Il s'agit ici d'Yeuses Adrien, jeune soldat faisant la guerre en Algérie et qui « n'avait encore tué que des ombres » (NA, 154). Mais « vint cependant un jour où de cette masse d'ombres quelqu'un se détacha » (NA, 154) ; Yeuses Adrien sera l'un des tortionnaires du jeune berger Belaïd et, par conséquent, l'un des responsables de sa mort. L'ombre se prolonge puisqu'elle hante le personnage jusqu'à la fin du livre.

Si l'adverbe « encore » manque de précision temporelle, il est des situations où le narrateur intervient justement pour circonscrire un état des choses à une temporalité tantôt précise, tantôt ouverte. Cela s'explique par le fait que, d'un côté, les autres adverbes temporels utilisés ne sont pas plus exacts que le premier et, de l'autre, que le passage du temps n'est de toute façon pas marqué de manière scrupuleuse dans la saga des Pénier. L'âge de tel ou tel personnage est indiqué de temps à autre ou bien on peut tout simplement le déduire, grâce à des indications textuelles mais, en général, la

temporalité au niveau de la narration se réduit à un « en ce temps-là », à peine précisé par le temps historique sous la forme des grandes guerres du XX<sup>e</sup> siècle auxquelles s'ajoute la guerre franco-allemande du XIX<sup>e</sup>. C'est à la suite de cette dernière que Théodore-Faustin entre en convalescence pour toute une année<sup>137</sup>, mais « le retard qu'il avait pris était irrémédiable. Il était dorénavant, et pour toujours trop tard » (*LN*, 43). Si l'errance de Victor-Flandrin (*Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup*) « n'avait duré que le temps d'une saison, son enracinement devait durer près d'un siècle » (*LN*, 82). La même idée d'issue impossible est reprise à propos de Mathilde qui, après la mort de Margot, fait comme un bond hors d'elle-même, tout en se projetant dans un hors-avenir : « il était dorénavant trop tard, à jamais » (*LN*, 257). À propos de Margot aussi on apprend qu'elle a vingt ans lorsqu'elle est abandonnée par celui qui aurait dû devenir son mari et qu'il lui reste encore treize années à vivre (*LN*, 195). En ce qui concerne Mathilde, on ne la verra mourir qu'après la disparition de son père ; par contre, on apprend très tôt que la jalousie qui s'empare d'elle à partir du moment où *Nuit-d'Or* prend femme suite à la mort de sa mère « devait lui ronger le cœur toute sa vie » (*LN*, 134). Quant à Edmée Verselay et Ambroise Mauperthuis, chacun à son bout du hameau, on nous dit que « l'un et l'autre vécurent très vieux, – la folie n'en finissait pas de prolonger sa pause et ne leur laissait pas le temps de mourir » (*JC*, 16).

Ce n'est pas uniquement le temps qui est, d'une manière ou d'une autre, anticipé dans l'œuvre de Sylvie Germain. On y fournit constamment des détails concernant l'évolution des personnages, leur confrontation future à tel ou tel événement ou bien leurs particularités physiques ou psychiques. L'étrangeté des Pénier intrigue : les enfants de Victor-Flandrin porteront tous la tache mystérieuse à l'œil gauche et la gémellité marquera toute sa descendance : « Et cette tache devait, de même que la gémellité, marquer toute la lignée des enfants qu'il engendra » (*LN*, 94). La prise du voile par Rose-Héloïse et par Violette-Honorine, sa sœur jumelle, est finement suggérée par l'anticipation de leur changement de prénom : « Ces prénoms, elles devaient plus tard les échanger contre d'autres noms, chargés d'un héritage infiniment plus lourd et exigeant » (*LN*, 136-137). Dans le même sillage on est mis en garde par rapport aux

---

<sup>137</sup> « Ainsi se termina la guerre du soldat Pénier. Elle avait duré moins d'un mois. Mais alors elle s'installa au-dedans même du corps de sa victime où elle se prolongea pendant près d'un an » (*LN*, 42). Cette durée équivaut à la première année de sa vie d'homme mutilé physiquement et psychiquement et qui doit tout réapprendre : « Théodore-Faustin demeura si longtemps couché, les yeux clos, les membres inertes, dans un lit de fer au fond d'une salle, que lorsqu'il se releva enfin il lui fallut réapprendre à marcher. Il lui fallut d'ailleurs tout réapprendre, à commencer par lui-même » (*LN*, 42).



stigmates de Violette-Honorine – phénomène à répétition après sa première manifestation. Dans *Nuit-d'Ambre*, le retour de Crève-Cœur de la guerre (il s'agit de la guerre d'Algérie) sera le retour d'un étranger à lui-même.

Du côté de la guerre comme expression généralisée de l'incertitude menaçante, il y a aussi anticipation de la fin. Ainsi, la Grande Guerre est annoncée, qui requerra la présence d'Augustin et de Mathurin sur « les champs dits d'honneur » (LN, 143). Plus tard on apprend que l'un d'eux périra ; seulement, la construction de la phrase-annonce garde toute son ambiguïté, puisque celui qui reviendra aura perdu la moitié de son identité pour la remplacer par celle de son frère jumeau disparu : « Mais le prochain tour ne fut pas encore pour lui, ni pour Mathurin » (LN, 162). D'ailleurs, la négation de l'adverbe rend l'attente du lecteur angoissante dans son ambiguïté. C'est la même tension qui retentit au cœur de l'anticipation – assez proche – de la mort de celui qui survit à la guerre. Que le destin du personnage ait été décidé ou non, on ne peut s'empêcher de remarquer le choix du verbe<sup>138</sup> : « Deux-Frères avait refusé que cet ultime reste<sup>139</sup> de son frère fût porté en terre, – il ne le serait que lorsque la mort *aurait consommé*<sup>140</sup> cette autre moitié du disparu qui continuait à perdurer en lui, le survivant » (LN, 174). Dans *Nuit-d'Ambre*, c'est la fin du temps des guerres qui est annoncée : « Terre-Noire se refermait dans son recoin, plus que jamais au bout du territoire, de l'oubli, et de l'indifférence. Le temps des guerres qui régulièrement l'avaient soulevée à la proue de l'histoire était passé. Définitivement passé » (NA, 138-139).

Malgré leur violence et leur fréquent assujettissement à l'instant, les grandes passions qui traversent l'œuvre entière de Sylvie Germain peuvent à leur tour faire l'objet d'une projection qui entraîne le lecteur dans le jeu de l'attente. *Jours de colère* s'avère un livre riche à cet égard, car bien des jalons du récit sont discrètement, mais non moins mystérieusement, posés tout au début du livre ou parsemés dans le récit jusqu'au développement complet de l'histoire en question. Ainsi, un conflit en germe menace, dès les premières pages, la Ferme-du-Pas et la Ferme-du-Bout. La distance qui les sépare, bien que pas longue, couvre « une fabuleuse étendue », mais cela n'est guère une caution d'équilibre : « Tout peut arriver en deux points de l'espace, aussi rapprochés soient-ils, et, selon l'événement qui survient en chacun, le lieu peut s'en

---

<sup>138</sup> Deux-Frères mourra de chagrin après les exécutions sommaires à la Ferme-Haute lors de la Seconde Guerre mondiale, auxquelles tombe victime son fils même.

<sup>139</sup> Il s'agit du bras de son frère, arraché par la force de l'explosion, et seule trace, d'ailleurs, du corps pulvérisé.

<sup>140</sup> C'est nous qui soulignons. La forme verbale porte en elle l'anticipation de l'accomplissement.

trouver écartelé » (*JC*, 17). Parmi les jalons, mentionnons la folie qui s'empare d'Ambroise Mauperthuis et d'Edmée Verselay. Par son caractère duratif et orienté vers un but, la folie – ici entendue comme passion<sup>141</sup> – est une expression particulière de l'attente. L'attente mystique d'Edmée Verselay en quête des signes du sacré dissimulé dans le profane est une folie « douce », moins manifeste dans sa ténacité, tandis que celle « furieuse » d'Ambroise Mauperthuis est le liant principal – bien que négatif – au niveau de la narration. À cela s'ajoutent ensuite les quelques mots qui balisent la folie d'Ambroise : la beauté, la colère, le désir et la mort, avec cela de particulier qu'il les confond incessamment. Toujours est-il que le récit ne procède pas linéairement, mais s'articule de la manière elliptique mentionnée auparavant. Les grandes lignes de l'histoire concernant la folie d'Ambroise apparaissent au début sans même une ébauche de contexte : « Une folie qui lui était venue face à une femme qu'il ne connaissait pas, qu'il n'avait vue que morte, poignardée à la gorge, un matin de printemps sur les berges de l'Yonne » (*JC*, 15-16). Le développement complet de l'histoire sera inséré trente pages plus loin, ce qui fait que *Jours de colère* est, en quelque sorte, écrit à la manière d'un roman policier empreint de mysticisme. Cela dit, un avertissement s'impose contre l'éventuelle déception du lecteur engagé dans l'attente d'une issue à l'histoire de ce crime : à la fin, aucun des deux criminels ne sera traduit en justice, bien que l'un d'entre eux ait accès – malgré lui – à une certaine forme de repentir.

Dans le même livre, on est amené à anticiper l'amour qui se développe entre Camille et Simon-l'Emporté. Tout commence par une description plus en détail du personnage de Simon lorsque le récit présente la descendance bigarrée d'Ephraïm et de Reine. De tous les frères, Simon est celui qui se démarque le plus clairement. C'est le seul qui vit en partie dans les étables de la Ferme-du-Pas (cf. *JC*, 92), donc chez Ambroise Mauperthuis, car il est son bouvier. Ce dernier n'est pas indifférent face à son petit-fils, bien qu'il le renie comme toute la lignée d'Ephraïm : ses colères et la violence de ses passions l'inquiètent jusqu'à la fascination. Cela parce qu'Ambroise se reconnaît lui-même dans le tempérament colérique de Simon, « plus qu'en ses propres fils Ephraïm et Marceau », mais aussi parce qu'il « sentait chez lui des ressemblances avec Camille » (*JC*, 92). Ce dernier détail est important et a de quoi intriguer vu la vigilance

---

<sup>141</sup> Cela suppose une « vive inclination vers un objet que l'on poursuit, auquel on s'attache de toutes ses forces » (*Le Petit Robert*). Ainsi, la folie-passion évoque l'attente entendue étymologiquement (*adtere* = tendre vers).

du vieux face à sa petite-fille. S'il est fasciné par ces obscures ressemblances, c'est parce qu'elles tiennent et du côté physique et de celui tempéramental :

Les yeux de Simon étaient d'un châtain très clair, doré, mais son regard était le même que celui de Camille. Un regard aussi lumineux qu'effronté qui se posait sans détour sur les choses, les bêtes et les gens. Tous deux étaient d'une franchise qui frôlait souvent l'insolence et leur vitalité était d'une semblable intempérance. (*JC*, 92)

Mauperthuis oscille entre « une admiration inavouée, l'envie et l'animosité » (*JC*, 92). Ce sont là des indices quant au danger que Simon pourrait représenter pour lui. Le fragment ci-dessus est significatif quant à cela : Simon est le partenaire parfait pour Camille et cela est suggéré tout d'abord à travers la comparaison qui met en miroir les deux jeunes. À la fin, cependant, il s'agit d'un couple (« tous deux ») rebelle, car insolent dans sa franchise et affranchi dans sa vitalité. Ce n'est pas surprenant donc si une rivalité se dessine déjà entre Simon et Ambroise, rivalité<sup>142</sup> nourrie par la prise de conscience de leurs différences et présente déjà en germe dans le ressentiment du vieux. Si Mauperthuis nourrit pour Camille des sentiments obscurs, alimentés par le souvenir macabre de Catherine Corvol, Simon témoigne d'une franchise<sup>143</sup> qui préfigure un amour issu d'un instant de fulguration comme il arrive si souvent chez Sylvie Germain.

Discrètement, mais de manière assez explicite, Simon se détache des autres frères dans le désir qui se révèle à Camille après l'épisode de Notre-Dame-des-Hêtres. Si elle convoite la présence des frères – ou, mieux, *sa* présence parmi eux –, après l'évocation de la « prodigieuse force de désir qui depuis toujours couvait en elle » (*JC*, 134), son rêve se focalise sur Simon-l'Emporté, à travers une attention particulière, qui préfigure l'attente manifestement amoureuse :

Un coup de vent inespéré s'était levé, brutal, et beau à en crier de joie. Un coup de vent solaire. Le souffle de Simon magnifié par le cuivre. Simon, ce simple galvacher au service de son grand-père, ce brutasse toujours ébouriffé et sale, fulminant pour un rien

---

<sup>142</sup> « Il ne pouvait s'empêcher d'avoir pour lui plus d'estime qu'il n'en avait jamais eue pour ses propres fils et tout à la fois du ressentiment. Les traits de ressemblance avec lui-même qu'Ambroise Mauperthuis décelait en Simon-l'Emporté, tant au physique qu'au caractère, soulignaient en même temps leurs différences, car tout ce qui était retors, obscur et noué en Ambroise Mauperthuis s'avouait avec franchise et élan en Simon-l'Emporté. L'un ne cessait de biaiser avec ses sentiments, de renfrognier ses rages et ses haines pour mieux les condenser, les rendre coriaces et vengeresses, n'avouant à personne, et pas même vraiment à lui-même, son unique et obsédante passion pour Catherine Corvol. Passion tortueuse qu'il ne cessait de reporter au fil des années sur leur commune petite-fille Camille. L'autre vivait à découvert tous ses sentiments » (*JC*, 92-93).

<sup>143</sup> La même franchise fait l'objet de l'admiration du père : « Il [Ephraïm, n.n.] admirait la force et l'endurance au travail des aînés, et la beauté du cinquième, sa radieuse liberté d'être [...] » (*JC*, 96).

et pour un autre rien s'exaltant tout autant. Le regard distrait, et même un peu hautain, qu'elle avait jusqu'alors porté sur lui comme sur tous les autres fils de la Ferme-du-Bout venait de changer. Son regard se posait soudain sur eux tous avec une attention aiguë. (JC, 135)

Graduellement, comme nous avons pu le voir, le récit développe cet amour en semant des indices qui nourrissent l'attente du lecteur. Ce dernier n'est plus surpris lorsque le texte fait référence explicitement à cet amour couvant dans le cœur de Camille, tout en jouant une dernière fois sur le « mystère » qui entoure son futur amant (dont le prénom n'est pas mentionné) :

Pas un instant Camille ne leva les yeux vers les visages des assistants ; il y avait parmi eux un visage qu'elle n'aurait pu voir sans pâlir, – sans le regarder droit dans les yeux et lui crier : Emmène-moi ! Elle devait taire son désir, mater la fougue de son cœur, terrorer au plus profond l'aveu de son amour, – sinon c'était le perdre. (JC, 191)

Si l'anticipation présente dans les livres évoqués ci-dessus se justifiait surtout par l'anachronisme entre le projet littéraire et sa réalisation, dans *Chanson des mal-aimants* elle est le résultat de la position du narrateur face à l'histoire, à savoir une position homodiégétique, autodiégétique. Son autonomie est totale, son pouvoir est absolu et sa liberté<sup>144</sup> se traduit, comme le remarque Harald Weinrich, de deux façons : « le retour en arrière (par exemple, sous forme d'un « flash-back » sur les débuts de l'histoire) et l'anticipation (par exemple, la prophétie sur son issue) »<sup>145</sup>. Ce roman, qui réactualise le passé de la narratrice, se caractérise par une « composition chronologique, linéaire, où chaque épreuve est un jalon initiatique, mais composition cyclique aussi par le retour au lieu des origines et de la naissance [...] »<sup>146</sup>. Même s'il s'agit d'une « avancée hésitante dans les turpitudes et la détresse du monde, dans un temps misérablement humain »<sup>147</sup>, cela signifie que, avec le recul, le narrateur peut annoncer la tournure de tel ou tel événement dans sa vie ou bien l'échec des projets, comme ceux d'Amédée Roquelouvan pour Laudes : « il visait un peu loin, et surtout ne comptait pas avec les imprévus de la vie » (CMA, 49). D'ailleurs, c'est surtout l'enfance qui recèle de

---

<sup>144</sup> Gérard Genette ne manque pas de souligner la prééminence du récit à la première personne pour ce qui est de l'anticipation : « Le récit “à la première personne” se prête mieux qu'aucun autre à l'anticipation, du fait même de son caractère rétrospectif déclaré, qui autorise le narrateur à des allusions à l'avenir, et particulièrement à sa situation présente, qui font en quelque sorte partie de son rôle ». *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 106

<sup>145</sup> Harald Weinrich, *Le Temps. Le Récit et le commentaire*, traduit de l'allemand par Michèle Lacoste, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 55.

<sup>146</sup> Roger Godard, *Itinéraires du roman contemporain*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 14.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 15.

ces ironies du destin. Ainsi, recueillie par Léontine après son expulsion du couvent, Laudes-Marie Neigedaoût n'est pour l'instant qu'une enfant incapable de gratitude. Celle-ci, « avant tout une affaire d'amour, d'amour vêtu de modestie, de pudeur, de patience » (*CMA*, 39), attendant pendant des années son mûrissement, est annoncée pour « bien tard ». Ces pronostics sont assez vagues, à la différence de celui qui évoque la faille entre l'enfance que Laudes vivait « de plain-pied avec le merveilleux » (*CMA*, 53) et la vie de malheur et de honte qu'elle allait connaître par la suite. Le récit en question est également celui qui souligne de manière explicite l'importance des rencontres – d'habitude fortuites – qui, dans les écrits de Sylvie Germain, représentent autant de possibilités de recommencement ou d'orientation dans la quête personnelle comme forme d'attente plus ou moins consciente. Le langage choisi témoigne aussi d'une teinte ironique – ou plutôt auto-ironique :

En fait, il en a toujours été ainsi dans ma vie en zigzags, bon an, mal an la providence a alterné avec la déveine, il s'est trouvé quelqu'un pour me ramasser in extremis chaque fois que j'étais sur le carreau, et pour m'aider à franchir une nouvelle étape, même si cette aide était parfois sujette à caution. (*CMA*, 58-59)

L'anticipation comme précision temporelle est employée dans ce livre aussi, malgré le fait que la perspective narrative aurait justifié plus d'exactitude. Cependant, il semble évident que les prolepses n'ont pas le but de rendre la lecture plus facile, mais deviennent une forme de suspense, donc d'attente de la part du lecteur :

C'est ainsi que je me suis éloignée de ma mère la montagne. Pour un temps court, croyais-je alors. Mais le destin me préparait une surprise à rebondissements, et ma séparation d'avec la montagne allait durer beaucoup plus longtemps que prévu. (*CMA*, 142-143)

Un cas à part d'anticipation narrative est celui lié à l'intertextualité. Comme il arrive si souvent chez Sylvie Germain, un texte source ou bien une image source – pour la reconnaissance desquels il n'est pas besoin de décryptage – sont utilisés de manière libre à l'intérieur des récits. On sait que le diptyque des *Nuits* s'enracine dans une image biblique qui est celle de la lutte de Jacob avec l'Ange. Que *L'Enfant Méduse*, qui « occupe une place légitime dans ce que l'on appelle *revisionist myth-making* »<sup>148</sup>, part

---

<sup>148</sup> Michèle Bacholle, « *L'Enfant Méduse* de Sylvie Germain ou Eurydice entre deux éclipses », *Réligiologiques*, n° 15, printemps 1997. [En ligne]  
<<http://www.unites.uqam.ca/religiologiques/no15/bacholle.html>> (Consulté le 21 mars 2010).

du mythe de la Gorgone, l'un des mythes les mieux connus, avec pour déclencheur l'image obsédante d'un homme couché au fond d'un potager :

Pour *L'enfant méduse*, il y avait un homme couché au fond d'un potager. J'ai été voir avec ma plume ce que faisait cet homme. Parfois ce sont des images dérisoires comme celles-là. Je réponds à cette image qui *m'attend*.<sup>149</sup>

De son côté, *Tobie des marais* est une réécriture moderne du « Livre de Tobie ». C'est bien ce qui rend le livre plus intéressant du point de vue de l'anticipation narrative. À la différence de son homologue biblique, le Raphaël de *Tobie des marais* ne dévoile pas l'usage du cœur et de la langue du poisson lors de l'épisode de la pêche. Par rapport à la variante biblique, on se confronte à « un dépaysement des attentes du lecteur »<sup>150</sup> : le père resté à la maison n'est pas aveugle, donc l'emploi des deux objets sera forcément différent. En dehors de toute connaissance de la légende, ce détail relève de l'insensé, mais aussi du magique. Ainsi, l'attente du lecteur – quel qu'il soit – est déjà orientée sur ce détail. La lecture se poursuivra donc sur plus d'un axe, puisque l'issue doit être révélée.

L'exploitation de ce filon proleptique repose également sur un réseau de signes prémonitoires qu'un lecteur attentif sait décrypter ou bien qui intriguent, en mettant ce dernier en attente par rapport au développement diégétique. Le côté fantastique des premiers livres épaula cet emploi des présages – plus ou moins explicites – comme source de suspense. Le premier exemple est on ne peut plus clair à cet égard : dans *Le Livre des Nuits*, à la naissance de son septième fils, Vitalie se signe, puis fait le signe de la croix sur tout le corps du nouveau-né pour écarter le malheur. Cette croyance lui vient de son village natal où les prêtres aspergeaient d'eau bénite les bateaux « jusque dans [leurs] moindres recoins afin que la mort ne puisse trouver aucune prise lorsque la mer se soulèverait contre [eux] » (*LN*, 21). Mais le prolongement de cet acte baptismal n'aboutit pas à sa fin, car la femme se laisse séduire par les souvenirs et « sa main retomb[e] avant d'avoir achevé de tracer un dernier signe sur le front de l'enfant » (*LN*, 21). Cet inaccomplissement<sup>151</sup> n'échappe pas au lecteur qui y voit clairement un signe de mauvais augure pour le personnage, ce qui fait qu'il s'attend à ce que le sort se venge

---

<sup>149</sup> Pascale Tison, « Sylvie Germain : l'obsession du mal », *Le Magazine littéraire*, n° 286, 1991, p. 66. C'est nous qui soulignons.

<sup>150</sup> Andrea Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2003, p. 139.

<sup>151</sup> La scène rappelle la légende d'Achille plongé par Thétis dans les eaux du Styx pour le rendre invulnérable.

un jour, tragiquement, de cet oubli. Dans la même optique, un bouleversement de l'ordre établi est déclencheur de soupçon et d'attente chargée négativement. Nous avons cité plus haut l'extrait où le texte nous fait savoir que la descendance de Nuit-d'Or est marquée par la gémellité. Cela est vrai à une exception près et l'attente du lecteur est partiellement trahie. À la suite d'une obscure histoire de désir face à une femme inconnue qu'il rencontre dans la forêt, le patriarche Péniel se voit un jour encombré de trois enfants très différents<sup>152</sup> l'un de l'autre, bien que marqués tous de la déjà célèbre tache d'or à l'œil gauche. Ce brisement du moule est pourtant vu comme mauvais signe et la première réaction du père n'est guère positive : « “Qu'est-ce que c'est que ces archanges du malheur ?” s'exclama Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup en regardant cette extravagante progéniture douée d'une effrayante beauté » (*LN*, 205). Fruit d'une relation de passage, cette triple descendance inquiète dès le début par son étrangeté. Rien de positif ne les définit et l'attente du lecteur quant à leur rôle futur dans l'histoire ne peut être que sombre. Cela se confirme par la suite à plusieurs égards : Gabriel et Michaël se lient d'une amitié obscure qui, plus tard, chute dans l'homosexualité incestueuse<sup>153</sup> et finissent par s'engager dans l'armée allemande afin de mener leur lutte aux côtés de l'ennemi. Quant à Raphaël, sa chute est moins radicale, mais toujours inquiétante – après la mort de ses frères, il perd la voix au cours d'une représentation et finit en mendiant dans les rues de New York, « toujours flanqué de deux grands chiens, l'un noir et l'autre couleur de paille, sortis on ne savait d'où » (*LN*, 328). Cette brève description des chiens suffit pour convaincre des liens obscurs qui l'unissent aux deux frères morts surtout que le chien est, selon le dictionnaire des symboles, plus qu'un

---

<sup>152</sup> « On aurait dit trois copies d'un unique enfant, absolument identiques quant à la forme du corps et aux traits du visage, mais radicalement différents quant au teint de la peau et à la couleur des yeux et des cheveux. L'un était mat de peau avec des cheveux très noirs et des yeux d'un bleu translucide, l'autre avait le teint pâle, une extrême blondeur et des yeux d'un noir translucide. Quant au troisième il était simplement albinos » (*LN*, 204).

<sup>153</sup> « Mais très vite se dessina dans ce clan une entente particulière entre Michaël le blond et Gabriel le brun qui ne se quittaient jamais. Même la nuit ils dormaient enlacés l'un à l'autre » (*LN*, 206). / « Michaël et Gabriel s'enthousiasmèrent particulièrement pour le jazz dans les rythmes duquel ils trouvaient enfin une cadence et un élan à la mesure de leurs corps perpétuellement en désir et mouvement. [...] Jamais ils ne se formulèrent l'amour qu'ils se portaient ; c'était là un amour trop entier, trop violent, pour trouver place dans les mots. Cet amour-là, aussi, ils l'exprimèrent à la force du corps, et ils devinrent amants avant même de devenir des hommes » (*LN*, 258).

psychopompe : chez certains peuples il est en relation avec l'inceste<sup>154</sup>, tandis que pour d'autres il a des pouvoirs d'intercesseur<sup>155</sup> entre les vivants et les morts.

Si l'on revient au fils de Vitalie, on se rend compte que l'anticipation s'articule également autour du prénom qu'il reçoit à la naissance, prénom double et contradictoire : Théodore-Faustin. Théodore vient du grec et signifie « don de Dieu ». De tous les enfants de Vitalie, c'est lui seul qui garde la vie. Faustin vient du latin *faustus* qui signifie « heureux, favorable, prospère »<sup>156</sup>. En même temps, cependant, son second prénom fait penser au Faust de Johann Wolfgang von Goethe, ce qui rajoute une dimension obscure. Malgré le filon étymologique, c'est le caractère antithétique qui se vérifie au niveau diégétique, puisque Théodore-Faustin doit prendre part à la guerre de 1870, y est blessé et en revient dédoublé, sorte de Janus dont les humeurs imprévisibles font peur à sa famille :

La cicatrice qui zigzaguait en travers de sa face semblait correspondre à une blessure bien plus profonde qui avait dû trancher son être de bout en bout, et maintenant il était deux en un. D'un côté Théodore et de l'autre Faustin, sans plus de trait d'union, et un dialogue incessant confrontait ces deux morceaux. Ce dialogue n'aboutissait d'ailleurs jamais à rien tant il jouait de l'absurde et de la contradiction ; seulement, régulièrement, il se ponctuait d'un rire violent qui volatilisait la discussion en éclats. Et ce rire paraissait sourdre d'une troisième partie encore de lui-même. (LN, 48-49)

La malédiction<sup>157</sup> se poursuit de manière encore plus grave lorsqu'il s'unit à sa fille, avec qui il vit ensuite comme si elle était son épouse et qui finit par accoucher d'un fils – et mourir aussi à la suite de cet accouchement.

Il peut arriver que le nom soit, à son tour, exploité avec les mêmes valeurs de mauvais présage qui nourrissent pour le lecteur l'attente d'un danger imminent. Il s'agit de la scène où Theodore-Faustin va être blessé par le sabre du uhlan. Cette blessure est, à en croire le narrateur, l'accomplissement d'une superstition que Théodore-Faustin

---

<sup>154</sup> « Pour les Murut du nord de Bornéo, le chien et à la fois ancêtre mythique et héros civilisateur : premier enfant des amours incestueuses d'un homme et de sa sœur [...] ». Jean Chevalier ; Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, op. cit., p. 242.

<sup>155</sup> « Mais le chien, auquel l'invisible est si familier, ne se contente pas de guider les morts. Il sert aussi d'intercesseur entre ce monde et l'autre, de truchement aux vivants pour interroger les morts et les divinités souterraines de leur pays ». *Ibid.*, p. 240.

<sup>156</sup> Félix Gaffiot, *Dictionnaire latin-français*, op. cit., p. 663.

<sup>157</sup> Rappelons brièvement que, dans *Jours de colère*, le prénom des fils de Reine et d'Ephraïm est double justement afin que la malédiction soit tenue à distance. Nés le 15 août, jour de l'Assomption, ils reçoivent tous le nom de Marie afin de renforcer « le prénom de chacun comme un magique garde-fou contre le mal, le péché et la mort » (JC, 110).



redoutait depuis longtemps. Ainsi, la peur d'être tué s'appuie sur la conviction que le nom est lui-même porteur de danger, en cas de répétition. Cela parce que sa reprise dénonce à la mort celui qui le porte, le rendant ainsi vulnérable : « Lorsqu'on l'interpellait, Théodore-Faustin n'entendait plus son nom comme un son incongru mais comme un mot terrifiant de danger, car il lui semblait chaque fois qu'on le dénonçait à la mort » (LN, 39-40). C'est la raison pour laquelle, dès qu'appelé, il s'empresse de répondre prestement, « sans même prendre le temps de réfléchir » (LN, 40). Cependant, le texte insiste de manière surprenante, en peu de lignes, sur cette dénonciation par répétition : « Ainsi empêchait-il que son nom ne fût par deux fois répété et que la mort n'en prît note » (LN, 40). Quand, pourtant, la corvée d'eau lui revient après un appel redoublé, on s'attend à ce que quelque chose arrive. La double anticipation ne fait que renforcer l'attente et, ensuite, le développement narratif bâtit explicitement l'échafaudage du malheur : parti avec ses gourdes chercher de l'eau dans l'inconnu, Théodore-Faustin perd la notion du temps, arrivé dans un endroit où il est frappé par un silence inhabituel et, de se sentir vivant, il se met à rire d'un rire fou. Ce faisant, il attire l'attention d'un uhlan qui le frappe d'un coup de sabre à la suite duquel il reste balaféré à vie.

Par conséquent, « nommer n'est pas un acte anodin mais presque démiurgique, dans le roman ; nommer c'est faire exister et mourir [...] »<sup>158</sup> et ce danger de mort que recèle le nom est évoqué aussi dans *Nuit-d'Ambre*, avec la même valeur de présage, d'anticipation négative. Il existe une légère différence entre les deux situations dans la mesure où celui qui perçoit le danger n'est pas celui qui en est concerné. Cependant, c'est un membre de la lignée des Péniel qui perpétue l'ancienne croyance : face à la montagne qui attire outre mesure son bien-aimé, Baladine éprouve « une angoisse confuse, un curieux malaise » (NA, 339). Pour Jason il s'agit d'un projet intime de renoncement à une enfance prolongée pendant trop longtemps, mais cette désynchronisation d'avec son âge comporte une démesure qui inquiète. Cette démesure transparaît dans la perception que Baladine a de la montagne : « Elle ne voyait dans cette énorme masse tout hérissée de pics, de glaciers, hantée de gouffres et de ravins, qu'un sursaut monstrueux de la terre, une colère du sol boursouflant sa matière de violence » (NA, 339). Mais si elle s'en méfie, c'est surtout à cause de cette mise à nu de

---

<sup>158</sup> Françoise Rullier-Theuret, « Les Péniel et la multiplication des noms », in *La Langue de Sylvie Germain*, sous la direction de Cécile Narjoux et Jacques Dürrenmatt, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Langages », 2011, p. 66.

la voix qu'opère l'écho : une fois de plus, la reprise du nom est de mauvais augure, peut-on comprendre, car « elle [la montagne, n.n.] emporte l'écho si loin qu'il semble parfois qu'elle va dénoncer les vois à la mort » (NA, 339). Autrement dit, « le nom à lui seul devint alors arrêt de mort »<sup>159</sup>. Un nouveau drame se dessine à l'horizon d'attente du lecteur, surtout que ce fragment où les détails se concentrent autour des sensations de Baladine n'est pas court et porte une charge fort concentrée d'allusions négatives. Ainsi, Baladine ne joue de son violoncelle qu'en tournant le dos à la montagne, car sa vue l'écrase ; elle lui paraît « tellement opaque<sup>160</sup> qu'il lui semblait sentir tout son corps s'alourdir et étouffer rien qu'à le regarder » (NA, 339). Si elle oublie ses craintes dans les bras de Jason, on comprend bien que c'est une tragédie concernant ce dernier que le fragment annonce. Comme Théodore-Faustin séduit par le silence inhabituel du champ de bataille, Jason se laisse envoûter par la montagne qui, pour sa bien-aimée, est une « sorcière de roches et de glace aux épaules pointues, aux flancs abrupts » (NA, 342). Comme pour Théodore-Faustin, cet envoûtement sera sa perte.

Plus loin, dans *Le Livre des Nuits*, les signes prémonitoires sont exploités de manière encore plus appuyée. Il s'agit de prémonitions diffuses pour les personnages, mais assez claires pour le lecteur ; ainsi, Blanche a des visions apocalyptiques qui annoncent la Première Guerre mondiale. Mais, ce qui est mystère pour les personnages ne l'est pas pour le lecteur : si, lors de ses visions qui n'ont rien à envier à l'*Apocalypse* de saint Jean, Blanche aperçoit la terre « mise à feu et à sang », tandis que des cris se font entendre de toutes parts, ses descriptions de « choses extravagantes » (LN, 137) n'ont aucun sens pour les Pénél. Cependant, le lecteur saura voir dans les « machines qui évoquaient le rhinocéros vu dans la lanterne magique, en train d'exploser, de se démembrer dans la boue » (LN, 137) les premiers chars de guerre. De la même manière, les avions employés au combat pour la première fois sont décrits comme « d'énormes oiseaux de fer piqu[ant] contre la terre, sur les villes et les routes dans des gerbes de feu » (LN, 137). Cette menace ne tarde pas à s'accomplir, assouvissant ainsi de manière tragique l'attente du lecteur, puisque les tocsins sonnant « longuement à travers la campagne » (LN, 139) font s'étendre des drapeaux aux fenêtres, comparés à des

<sup>159</sup> Claudie Danziger (dir.) ; Alice Chalanset (dir.), *Nom, prénom. La Règle et le jeu*, Paris, Éditions Autrement, série « Mutations », n° 147, septembre 1994, p. 13.

<sup>160</sup> Les menaces s'articulent autour d'un champ lexico-sémantique de l'obscurité et surtout de la pesanteur – attributs explicites de la mort : l'opacité, la masse énorme que pèse la montagne, l'alourdissement du corps, l'instrument qui se plombe dans les bras de Baladine, le poids enfin « si oppressant de la montagne » (NA, 339), ce sont autant de signes prémonitoires.

mouchoirs bleu, blanc, rouge. « Mais tous ces grands mouchoirs à rayures devraient bientôt s'avouer insuffisants pour essuyer toutes les larmes et le sang déversés » (*LN*, 139).

Dans le même contexte, ce sens de la prémonition se transmet également à Violette-Honorine, l'une des filles de Blanche. Cela débute lors du retour de Deux-Frères, lorsque les Pénier regardent, assis autour d'une table, le bras pétrifié du frère mort<sup>161</sup>. Face à cette mutilation de guerre, la petite fille connaît la première manifestation du stigmat :

Ce fut à ce moment-là que le phénomène, qui devait se répéter si souvent plus tard dans la vie de Violette-Honorine, se produisit pour la première fois. La tache rosacée qu'elle portait à la tempe gauche se couvrit d'une fine sueur de sang et un mince filet rouge s'écoula sur sa joue. L'enfant se frotta la tempe et remarqua simplement : "Il y a du sang", mais elle n'avait pas mal. Obscurément déjà elle sentait que ce sang n'était pas le sien. (*LN*, 173)

La deuxième fois que ce phénomène se réitère, c'est lorsque Margot glisse dans la folie sur le parvis de l'église où elle reçoit le petit mot de Guillaume. Le stigmat, qui passe inaperçu des Pénier, à l'exception de Jean-François-Tige-de-Fer, est le signe d'une souffrance partagée, dont la portée est limitée à un niveau individuel : « Elle savait maintenant que ce sang n'était pas le sien, qu'il s'écoulait de la blessure d'un autre corps, de la douleur d'un autre cœur » (*LN*, 189). Cependant, à cette occasion le texte fait référence au caractère alarmiste de ce signe qui est pourtant la marque d'une force supérieure et mystérieuse : « Il [Jean-François-Tige-de-Fer, n.n.] se sentait lui-même emporté dans cette crue de tendresse toute d'alarme et de souffrance et il eut l'impression de devenir soudain tout petit à son tour, beaucoup plus petit encore que Violette-Honorine » (*LN*, 189).

À l'âge de dix-sept ans, Violette-Honorine prend la décision de « répondre à cet appel qui la tourmentait si violemment depuis l'enfance » (*LN*, 221) et se rend au Carmel accompagnée de sa sœur jumelle. Des années après, alors que Nuit-d'Or est heureux aux côtés de Ruth, une lettre de Rose-Héloïse leur annonce un phénomène

---

<sup>161</sup> La curiosité du lecteur par rapport à l'identité du frère qui survit à la guerre est satisfaite grâce à quelques détails que lui offre le texte. Avant le départ de Mathurin, Hortense lui fait don « d'une longue mèche de ses cheveux » (*LN*, 146). Lorsque, après l'explosion, le bras tombe devant le frère vivant, ce dernier oublie sa propre identité et ne prend pas garde « au nom inscrit sur la plaque, ni à la mèche de cheveux noirs enroulée autour du lacet » (*LN*, 166). Celui qui survit à la guerre est, manifestement, Augustin.

étrange concernant sa sœur. Il s'agit d'une manifestation violente du stigmate vu comme mal « inexplicable » et « inguérissable » (LN, 269). Comme Jean-François, elle se rend compte que cette souffrance lui vient du cœur comme sous la forme d'une blessure infligée par Dieu à sa servante la plus dévouée. Le sang qui avait des fois coulé dans son enfance refait son apparition à l'improviste et de manière plus violente : « Mais ce ne sont plus quelques gouttes, comme autrefois, c'est vraiment comme le sang d'une blessure. Cela ruisselle sans fin, son visage est continuellement baigné de sang » (LN, 270). Lors de ces moments d'agonie mystique, il lui arrive cependant de prononcer une série de mots que les autres ne savent pas interpréter : « mal, Dieu, monde, ruines, cendres, agonie » (LN, 270). Ce fragment joue sur la mémoire du texte du lecteur : ce dernier se rappelle<sup>162</sup> la scène pareille lors de laquelle Blanche avait eu les visions qui n'allaient pas tarder à devenir réalité. Même si les quelques mots sont assez vagues et non développés dans des tableaux épouvantables, la jeune carmélite « a le regard de quelqu'un qui voit des choses effroyables, des choses qui ne peuvent ni ne doivent être vues » (LN, 270). Tous les ingrédients d'une nouvelle conflagration mondiale sont là et le lecteur sait les y déceler d'autant que le préambule contient déjà en germe les avertissements généraux. De son côté, l'*incipit* lui-même est loin d'être innocent : « Mais le monde selon Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup, que le regard de Ruth avait porté à la lumière, allait connaître une gigantesque et foudroyante éclipse » (LN, 269). De tous les Pénitels, ce n'est que Deux-Frères qui sait lire dans ce leitmotiv éparé la menace, car il est le seul à rapprocher les visions de Blanche et le déclenchement de la guerre à laquelle il avait participé : « Mais Deux-Frères, lui, se souvint. Il se souvint de Blanche, la mère de Violette-Honorine, de la façon dont elle était entrée en agonie, de quel mal elle était morte, – de quelle vision folle elle était morte » (LN, 271). Peu après, c'est Ruth aussi qui éprouve des sentiments étranges engendrés par des souvenirs en crue, mais chez elle rien n'est précis. Pour le lecteur, cependant, tout s'inscrit dans une attente familière déjà : la guerre franco-allemande de 1870 avait éclaté à l'improviste, emportant en son déferlement Théodore-Faustin, la Première Guerre mondiale avait fait irruption après les visions de Blanche, tandis que cette Deuxième Guerre mondiale fait l'objet d'une anticipation plus complexe et développée, appuyée aussi sur une certaine

---

<sup>162</sup> Dans des situations semblables, « l'anticipation est à la fois attente et répétition », dans la mesure où il s'agirait d'« attente de la répétition dans le sens du délai ». Sophie Chauveau, *Patience, on va mourir*, Paris, Robert Laffont, 1990, p. 210.

« logique » du récit à laquelle il a eu l'occasion de s'habituer. À ce point, l'attente est affaire d'instinct et de déduction.

L'anticipation dans *L'Enfant Méduse* est d'une tout autre trempe. Plus bigarrée du point de vue de ses formes, elle se distingue par un certain effacement du mythe de la Gorgone en faveur d'une révision du mythe orphique, cette fois-ci avec Eurydice comme figure de proue. Représentant « en fait la longue descente aux Enfers de la petite Lucie et sa lente remontée »<sup>163</sup>, *L'Enfant Méduse* est le livre d'un secret écrasé sous le poids de la peur de l'aveu. Ce n'est donc pas aussi facile que de semer des détails afin de souligner le cercle vicieux dans lequel Lucie se trouve prisonnière. Anticiper la part d'ombre dans ce récit n'est pas laisser savoir, ni même laisser deviner, mais surtout laisser imaginer. Il est bien omniscient, le narrateur de ce livre, mais il n'est pas omniprésent. Les détails s'imbriquent à tel point, qu'au début, le lecteur a l'impression d'avoir percé le secret du livre, mais aurait peur de l'avouer, y compris à lui-même. Le jeu de l'anticipation se déploie autour de l'assassin et du futur frère incestueux. Il apparaît sans introduction, on le découvre attablé à côté des autres membres de la famille pour fêter Pâques. Par contre, les détails à son égard ont de quoi étonner : il n'aime pas se trouver à côté des vieilles personnes, chez qui tout le dégoûte, car tout annonce la mort : le dialogue, les vêtements, le corps. De surcroît, c'est quelqu'un de lent et qui semble aimer la bouteille, mais surtout quelqu'un entouré de mystère : « Peut-être est-il requis, lui aussi, par quelque mystérieux lointain, comme Lou-Fé et Hyacinthe, mais nul ne sait lequel » (*EM*, 40). Le sujet est développé plus loin, à travers une structure narrative bien particulière. La première *Légende* d'après la *Première Sanguine* est consacrée à Ferdinand Morrogues. Le développement du personnage se fait par petites touches, chacune introduite par une structure précise : « Son corps – ... ». Un jeu de répétition, mais de répétition sur la verticale, qui creuse, dirigée vers les profondeurs obscures du corps. « Son corps, – force et beauté » (*EM*, 77). Une beauté qui fait l'objet du désir de nombreuses femmes et, conséquemment, l'envie de beaucoup d'hommes. Cependant, Ferdinand semble ne pas vouloir en profiter, car on ne lui sait pas de maîtresse. On le soupçonne tout au plus de fréquenter les prostituées. « Son corps – tombeau vivant » (*EM*, 78). Ferdinand est un enfant dérobé de son enfance pour être transformé en mausolée du père ; après la mort de ce dernier, Aloïse ne voit plus en Ferdinand uniquement un enfant, mais aussi un prolongement de l'époux, un corps

---

<sup>163</sup> Michèle Bacholle, « *L'Enfant Méduse* de Sylvie Germain ou Eurydice entre deux éclipses », *op. cit.*

second. Ferdinand a l'enfance à récupérer, alors « son corps, – une belle apparence » (*EM*, 80) que la mère pousse jusqu'à l'identification maladive à l'époux disparu. La conséquence est obscure : « son corps, – tourment et ténèbres » (*EM*, 84) où règne une envie terrible, qu'il ne peut et ne se donne d'ailleurs pas la peine d'étouffer. Certes, après avoir appris la mort de la petite Anne-Lise, étranglée à la suite d'un viol, et tous les détails concernant Ferdinand, nous nous voyons confirmé presque entièrement dans notre soupçon. Toujours est-il que Sylvie Germain a préféré ménager ce soupçon lentement et par des détours pour asséner la vérité : « Et c'est bien, une fois de plus, sous la poussée de ce besoin incoercible qu'il s'est mis en route à la pointe de l'aube, tout titubant d'alcool, de fatigue et de faim. La faim d'un frêle corps d'enfant » (*EM*, 86). Et le texte d'indiquer par la suite l'objet du dernier désir de Ferdinand : l'enfant se trouvant dans une chambre qu'il fréquente depuis longtemps déjà. Que cette enfant soit Lucie, cela confirme simplement une intuition.

D'ailleurs, Lucie fait elle aussi l'objet d'une anticipation, assez vague il est vrai, indiquant pourtant un changement quelconque dans sa vie, un événement sans doute malheureux, marqué par l'arrêt du chant du crapaud Melchior qui rythme chaque année l'arrivée du printemps. Un arrêt qui sera aussi celui de l'enfance, de la mémoire en cours de se forger, de l'innocence qui ne se connaît pas :

Elle écoute le chant rauque, syncopé, de Melchior, ce doux génie du lieu qui veille sur la nuit, sur la mémoire, sur la paix sur la terre. Elle accueille le chant de Melchior dans son enfance, dans sa propre mémoire à venir. [...] Elle ne soupçonne pas, la petite Lucie, que cette voix un jour va se taire, que viendra un hiver au terme duquel Melchior ne se réveillera pas, que viendra une nuit de printemps muette et vide. Elle ne soupçonne pas la peine qu'elle en ressentira ; une peine d'enfant, aussi furtive que profonde. Elle ne sait pas non plus que cette voix qui aura retenti si souvent dans ses soirées d'enfance résonnera plus tard, parfois, à l'improviste au fond de sa mémoire, et qu'avec le temps tous les chants de crapauds lui seront nostalgie. (*EM*, 70-71)

Ce genre de détails parsemés au fil de la narration en ce qui concerne Ferdinand peuvent se réduire à une brève allusion, mais assez poignante pour solliciter l'attention du lecteur et sa projection dans l'avenir diégétique. Rarement ce qui nous intrigue dans l'œuvre de Sylvie Germain est dépourvu d'importance. Engendrer des soupçons, c'est stimuler l'attente du lecteur et c'est ce qui arrive lors de l'épisode où Nuit-d'Or fait, après la mort de Mélanie, le choix de la servante à s'occuper de ses enfants. Lorsque, sous le regard d'Archibald Merveilleux du Carmin, il choisit Blanche, le marquis a une réaction qui échappe à Nuit-d'Or, mais pas au lecteur : « Le marquis, devant ce choix,

eut un léger sursaut et se mit à tiquer bizarrement des yeux, mais Victor-Flandrin ne prêta pas attention à cette réaction du marquis » (LN, 215). On devine bien sa nervosité et cela intrigue d'autant plus qu'il désigne les cinq jeunes filles dont fait partie Blanche comme « du rebut, du laissé-pour-compte » (LN, 214). La première épithète est même reprise après qu'il fait leur présentation. Ainsi, on se demande pourquoi deux réactions contradictoires et le tout se coagule en un mystère dont on veut bien attendre l'éclaircissement. Ce n'est que plus tard que l'on apprend les avances du marquis et sa tentative de possession de la jeune fille qui, selon lui, ressemblait tant à sa fille cadette, morte des années auparavant. Prolongement d'une relation au départ incestueuse ? On peut le deviner, mais l'histoire ne nous en dit pas plus à ce sujet. Toujours est-il qu'on a affaire à un épisode ténébreux de la vie de Blanche et qui ne restera pas sans conséquence. Malheureusement, l'assouvissement de l'attente équivaut à la mort du personnage à la suite d'une crue de souvenirs traumatiques jusqu'alors refoulés.

Le fonctionnement proleptique repose, en principe, sur la confirmation par développement narratif du fait anticipé. Presque toutes les situations évoquées ci-haut respectent ce fonctionnement. En même temps, cependant, l'écriture réussit parfois à échapper au travail de contrôle : des anticipations peuvent être faites sans que le récit les développe ultérieurement de manière suffisante. Le lecteur ayant déjà fait son « rodage » à l'œuvre de Sylvie Germain se voit confronté à une légère déconvenue. Certes, le niveau de détail dans l'ensemble diégétique est tellement élevé qu'il a besoin de fréquentes reprises afin de maîtriser les imbrications, mais ce genre de « trahisons diégétiques » ne passeraient probablement pas inaperçues. Un premier exemple est à trouver dans *Le Livre des Nuits* : après la mort d'Elminthe-Présentation-du-Seigneur-Marie, c'est Benoît-Quentin qui se charge de prendre soin des jumeaux Baptiste et Thadée devenus orphelins. Si, au moment où leur mère trouve la mort, ils sont trop jeunes pour « mesurer le sens et le poids de cette perte » (LN, 229), c'est le fils de Deux-Frères qui se retrouve « seul face au mystère et à l'angoisse de la disparition et il enfouit en vrac au fond de son étrange mémoire en forme de bosse tous les souvenirs qu'il gardait » (LN, 229) de Sang-Bleu. À partir de cette œuvre mnésique, il s'érige plus tard, l'apprenons-nous du texte, en passeur de mémoire pour les deux jeunes garçons :

Et plus tard ce fut lui qui ouvrit à Baptiste et Thadée une voie tout à la fois de retour et détours vers leur mère ; – une voie de rêve pur qu'il déroulait pour eux ainsi qu'un

rouleau d'étoffe de soie légèrement bruissante et imprégnée d'une confuse odeur de roses. (LN, 229)

Court fragment prospectif laissant deviner le rôle de protecteur qu'assume Benoît-Quentin, il se construit à partir d'une référence temporelle floue : le « plus tard » diégétique ne sera pas développé davantage avant la fin du récit. On peut tout au plus imaginer que le rêve dont il est question est une métaphore de la mémoire léguée à travers la voix. Quant à l'influence de cela sur les frères, le texte garde le silence. Oubli de la part de l'auteur ? Stratégie diégétique soulignant les limites de l'instance narrative ou part d'indépendance que s'arrogue l'œuvre littéraire ? Tout se justifie, mais le lecteur doit nécessairement se résoudre à fermer son horizon d'attente.

D'une manière moins décisive, mais reposant toujours sur un manque de développement diégétique à partir d'une anticipation, l'histoire se répète dans *Nuit-d'Ambre* : lorsqu'il est fait référence à la naissance de Septembre et d'Octobre – les derniers fils de Nuit-d'Or –, le lecteur apprend également que leurs prénoms vont, plus tard, s'enrichir d'épithètes :

Ils avaient toute la vie devant eux pour décliner leurs noms sur d'autres modes que celui des saisons. Et une fois encore ce serait effectivement la vie qui déciderait de leurs dénominations. L'un deviendrait Septembre-le-Patient, et l'autre Octobre-Très-Amer. (NA, 64)

Seulement, le texte garde le secret concernant la manière dont ils reçoivent leurs surnoms. Certes, il y a des histoires dont ils sont les protagonistes et l'on peut deviner que Septembre est patient pour gagner la confiance de Douce peu à peu, sans lui faire peur. Quant à Octobre, il semble devenir « le Très Amer » lors d'un épisode de révolte contre sa mère castratrice : excédé à l'arrivée d'une crue de violence que Mahaut exploite à son profit en y voyant la manifestation de sa mémoire de temps révolus, il se tranche la langue et la lui jette au visage. Si l'on est enclin à y voir la revendication de l'indépendance, de l'authenticité du Moi à travers une coupure métaphorique du cordon, on peut néanmoins imaginer que l'amertume lui vient depuis longtemps déjà et qu'elle se poursuit par un sentiment de culpabilité puisque après l'acte, il s'effondre « tout d'une masse sur le sol, le front cognant les petits pieds chaussés de satin noir brodé de sa mère » (NA, 360). Mais le problème est ailleurs : comme l'a si bien remarqué



Françoise Rullier-Theuret, les surnoms ont un statut particulier dans l'œuvre de Sylvie Germain dans la mesure où ils sont *attribués* par les autres :

Les prénoms et patronymes signent presque toujours la vision du narrateur, tandis que les surnoms supposent la saisie du personnage par le regard d'un autre ou des autres et véhiculent des opinions intradiégétiques, ils naissent de la rumeur. En effet, le romancier a la maîtrise des noms propres mais il ne choisit pas les surnoms qui se prétendent puisés à une autre source et impliquent une polyphonie évaluative.<sup>164</sup>

Cela dit, à part cette première mention des surnoms, on n'en trouve pas de reprise, aussi ne sait-on pas vraiment dans quel contexte ou à quel moment les gens ou l'entourage commencent à les utiliser. Ce qui n'est pas le cas des protagonistes des deux livres (Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup et Nuit-d'Ambre), ni de la plupart des autres personnages<sup>165</sup>.

Si l'auteur affirme avancer « complètement en zigzag »<sup>166</sup>, le réseau proleptique peut témoigner d'une faiblesse face au développement du récit, mais également d'un contrepoids technique visant à un meilleur contrôle. Mis à part la *Chanson des mal-aimants*, où l'anticipation relève du niveau diégétique, le propre de ce « dispositif narratif complexe » est qu'il « rend le lecteur plus actif, l'entraîne à déchiffrer le texte comme une partition tissée d'échos »<sup>167</sup>. Le texte s'articule, entre autres, à la manière d'un puzzle dans la mesure où celui qui lit est amené à s'attendre à plusieurs dénouements différents à mesure que les situations s'imbriquent. Un simple adverbe – *encore* – mais combien chargé de significations, ou bien l'intertextualité utilisée moins

---

<sup>164</sup> Françoise Rullier-Theuret, « Les Pénier et la multiplication des noms », *op.cit.*, p. 74.

<sup>165</sup> Le texte est explicite quant à la source des surnoms, à savoir les autres : Victor-Flandrin est appelé « Nuit-d'Or » partout où il va à cause de la tache d'or à son œil gauche, tandis que le frère qui survit à la guerre de 1914 n'accepte de nom au singulier que de la part d'Hortense et de Julie, « aussi finit-on par le surnommer "Deux-Frères" » (LN, 173). C'est Nuit-d'Or qui, plus tard, surnomme Elminthe-Présentation-du-Seigneur-Marie « Sang-Bleu » – et d'autres surnoms moqueurs de s'ajouter par la suite. Quant à Charles-Victor, à partir du moment où « ses yeux prirent l'admirable transparence de ces concrétions de résines fossiles couleur de miel et d'or clair » (NA, 91), « ce fut Nuit-d'Ambre que tous le surnommèrent » (NA, 91).

<sup>166</sup> « J'aime bien le zigzag, et moi, j'avance complètement en zigzag. Et j'aime bien les mots comme vagabonder, flâner, c'est peut-être pour ça. Zigzaguer, c'est une manière d'avancer, ce n'est pas tituber, c'est une façon d'aller un peu à droite, un peu à gauche : c'est se perdre, et en s'égayant un peu en chemin on découvre plein de choses ». Anne Briaud, « Interview avec Sylvie Germain ». [En ligne] <<http://www.farum.unige.it/francesistica/pharothèque/sylviegermain/Entretien%20chanson.htm>> (Consulté le 6 septembre 2009). Milène Moris-Stefkovic identifie à son tour une « avancée en zigzags dans *Chanson des mal-aimants* ». « L'écriture de l'effacement dans les romans de Sylvie Germain », *op.cit.*, p. 180.

<sup>167</sup> Milène Moris-Stefkovic, « L'écriture de l'effacement dans les romans de Sylvie Germain », *op.cit.*, p. 180.

comme référence et surtout comme ingrédient du suspense, deviennent des *outils de mise en texte de l'attente* ou de *mise en attente du lecteur*. Anticiper, puis confirmer ou trahir met en valeur la *potentialité* qui définit un récit littéraire.

### 3.2 Le recours à la répétition

De par son caractère poétique, l'écriture de Sylvie Germain repose sur un effet rythmique orchestré par un habile recours à la répétition<sup>168</sup>. Cette dernière « a partie liée avec le temps et le plaisir. On sait que la répétition tend à annuler ou suspendre la temporalité, qu'elle fantasme l'éternité comme elle rêve l'identité »<sup>169</sup>. Certes, toutes les affirmations contenues dans cette citation ne peuvent être appliquées à une œuvre interrogée à partir de la thématique de l'attente. Cependant, on pourrait retenir la liaison entre la répétition et le temps, qui serait expression de l'insistance sur un état, sur son caractère duratif ou bien sur l'aspect intentionnel au niveau diégétique. En même temps, la répétition serait aussi l'expression de l'angoisse, car, chez Sylvie Germain au moins, elle n'a pas toujours « partie liée » avec le plaisir. Cela dit, elle peut, en effet, émuquer la temporalité, afin d'établir une atmosphère d'extase ou bien de rêverie – insensée ou non –, mais elle peut aussi le contraire, car répéter inlassablement est un moyen de révéler la tension dans l'instant. La multitude de valeurs exprimées grâce à ce procédé ne doit pas surprendre : pour l'auteur, la répétition « n'opère jamais dans l'identique et la clôture, elle opère dans l'ouverture et le creusement, – en spirale »<sup>170</sup>.

Ce procédé est un moyen privilégié pour rendre l'acharnement inutile des personnages qui, sous l'emprise de la « folie de l'attente », vivent à contretemps, dans l'espoir de revoir le corps de désir qui n'est plus. Parmi eux<sup>171</sup>, Ambroise Mauperruis

---

<sup>168</sup> Voir *supra* (pp. 68-69), le leitmotiv du corps chez Ferdinand.

<sup>169</sup> Alain Montandon (dir.) ; Slaheddine Chaouachi (dir.), *La Répétition*, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines, coll. « Littératures », 1994, p. VII.

<sup>170</sup> Sylvie Germain, *Perspectives sur le visage : trans-gression, dé-création, trans-figuration*, *op. cit.*, p. 142.

<sup>171</sup> On pourrait y ajouter Margot Pénier dans le cas de laquelle c'est le blanc et la blancheur qui sont évoqués à plusieurs reprises pour suggérer et la folie amoureuse et la folie d'après le mariage raté. Par ailleurs, l'échec amoureux est lui aussi anticipé, de manière très fine mais point trop transparente par la comparaison que Margot fait d'elle avec sa mère et Blanche qui, mortes, lui avaient fait penser à des poupées (le mot est utilisé deux fois par Margot se désignant elle-même). Qui plus est, le mot « folie » non plus ne semble pas utilisé au hasard : la folie amoureuse non consommée la consumera pendant treize longues années à travers la réitération permanente du jour des noces manquées.

semble être le mieux construit et le plus constant dans son attente-folie. En fait, elle s'insinue en son âme brutalement, à l'instant où il contemple le corps inerte de Catherine Corvol poignardée par son mari. L'expérience extatique lors de laquelle il reçoit ce coup de foudre insensé sera évoquée à maintes reprises le long de son existence désormais mise au service du guet : il attend que le beau visage de Catherine, auparavant inconnu, resurgisse sous les traits de sa petite-fille qui, en effet, lui ressemble énormément. Pourtant, avant même la naissance de Camille, cet *amour à rebours* ne se déploie pas avec moins de violence. Les répétitions sont nombreuses qui soulignent la folie faisant corps avec les corps même d'Ambroise Mauperthuis – dont le prénom et le contexte ne sont pas sans évoquer Ambrosio du célèbre roman gothique *The Monk*<sup>172</sup> de Matthew Lewis. Comme le moine, Ambroise séquestrera lui aussi Camille qui se refuse à son amour déplacé. Et si son ancêtre littéraire confond la représentation de la Madone et le modèle ayant en réalité servi au portrait – une jeune sorcière –, le protagoniste négatif de *Jours de colère* confond, quant à lui, la vie et la mort, la Vouivre et la Vive (les deux apparaissant fréquemment dans le texte en couple indifférencié). Cette confusion qui alimente son attente-folie est suggérée dès qu'il aperçoit le visage de Catherine, par l'intermédiaire justement de la répétition comme miroir de l'obsession qui gagne Mauperthuis. Ainsi, le corps de la femme gisant dans l'herbe n'est pas objet d'effroi, mais de fascination, tout d'abord grâce à ses yeux verts : la couleur est évoquée pas moins de six fois dans un fragment qui ne tient même pas une demi-page. Les traits de la femme évoquent une beauté envoûtante malgré la mort et ce mot-balise *consumera les jours* de Mauperthuis, pour évoquer Baudelaire<sup>173</sup> :

Ambroise Mauperthuis avait souvent entendu parler de **la beauté** de Catherine Corvol mais il ne soupçonnait pas combien **cette beauté** était vive, à la fois grave et sensuelle. Combien **cette beauté** était singulière. **Une beauté** qui surprend et qui trouble, qui attire moins d'admiration que le désir et la fougue. **Une beauté** qui saisit à la gorge comme un cri sourd, comme un chant rauque, un goût acide. **Une beauté** que la mort n'avait pas encore altérée ni glacée.<sup>174</sup> (JC, 49)

<sup>172</sup> Matthew Lewis, *The Monk*, [Le Moine] [1980], New York, Oxford University Press Inc., coll. « Oxford World's Classics », 2008.

<sup>173</sup> Charles Baudelaire, « La Beauté », in *Les Fleurs du Mal*, [1972], édition présentée, établie et annotée par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1996, p. 52.

<sup>174</sup> Sauf mention de notre part, tous les soulignements dans les extraits empruntés aux livres de Sylvie Germain nous appartiennent.

Impuissant, saisi aussi par « une colère devenue sombre, froide, contre Vincent Corvol qui avait osé retrancher du monde un tel accent de beauté » (JC, 50), Ambroise Mauperthuis perd la raison devant ce corps de désir qui aurait, selon lui, dû lui appartenir. La scène suivante, troublante par sa crudité et ses accents nécrophiles, est l'expression de la folie qui homogénéise pour Ambroise la vie et la mort. C'est l'insensé de cette confusion à l'origine de sa veille permanente, de son attente du retour mystérieux de Catherine, un blocage obsessionnel donc qui est exprimé à l'aide de la répétition du pronom personnel « il » :

À la blessure le sang était encore humide. **Il** avait léché ce sang comme un animal lèche une plaie ouverte sur son flanc. **Il** ne distinguait plus le corps de Catherine du sien. La beauté de Catherine morte lui était blessure. **Il** léchait un sang qui s'écoulait d'elle autant que de lui, qui était de mort autant que de vie. **Il** léchait le sang de la beauté et du désir. **Il** léchait le sang de la colère. **Il** enfouissait sa tête au creux de son épaule, ses mains dans ses cheveux. Des cheveux blonds qui gardaient encore la chaleur et l'odeur de la vie. **Il** embrassait ses tempes, ses paupières, **il** mordillait ses lèvres entrouvertes. (JC, 51)

Dans son ivresse, Mauperthuis fait aussi un rêve de possession qui rapproche la lettre « C », initiale du prénom de son « amante », du pronom personnel le désignant lors de son empressement nécrophile. « C » et « il » se font écho dans la folie d'Ambroise en train de se muer en « attente possédée ». S'ajoute à cela l'impression de cœur qui bat encore, qui revient à la vie et surtout *dans* la vie de Mauperthuis :

**C** comme Corvol, **C** comme Catherine, **C** comme colère et chagrin. **C**, le cœur de Catherine Corvol battait à la volée dans l'eau, battait une ultime et prodigieuse fois contre le torse d'un homme. Car Ambroise Mauperthuis sentait contre sa poitrine battre le **cœur** de la femme, il sentait les coups lancés par ce **cœur** jusque dedans son propre **cœur**. Ce fut à cette minute que la folie fit effraction dans le **cœur** d'Ambroise Mauperthuis. Il venait d'être empoigné par la folie, – pour n'avoir pu être l'amant de cette femme pourtant offerte à lui. (JC, 50-51)

Cette frénésie érotique ne reste pas sans suite : le corps ainsi connu de Catherine n'aura pas le destin de tout être disparu, c'est-à-dire celui d'être partiellement oublié. Pour Ambroise Mauperthuis, le souvenir du corps inerte est vivant et surtout, on peut le déduire, très concret. D'ailleurs, il se targue en son for intérieur d'être le possesseur de quelques secrets troublants : il est « le seul à connaître le lieu où reposait Catherine » et « le seul à connaître le goût du sang de Catherine » (JC, 52-53). Il est « le dernier à avoir posé sa tête contre la gorge de Catherine » et toujours « le dernier à avoir caressé

ses cheveux et respiré l'odeur de sa peau » (JC, 53). Peu importe qu'il tombe à son insu « éperdument amoureux » d'une « image » (le mot est employé trois fois dans autant de lignes, faisant ainsi écho à l'état auquel sera réduite Camille une fois séquestrée par son grand-père) : « D'avoir vu la beauté de Catherine jetée bas sur les berges de l'Yonne comme un masque de déesse païenne, il en avait gardé pour toujours le désir de la voir, la voir et la revoir encore, jusqu'à l'ivresse » (JC, 75). C'est pourquoi, en mariant son fils à Claude Corvol et en dépouillant Vincent Corvol de sa descendance, il s'approprie les deux êtres nés du corps même de Catherine. Le lien qui l'unit maintenant à la famille Corvol est à ses yeux un lien de chair et de sang, « un lien comme une greffe pour s'enter sur Catherine » (JC, 75). Et Camille de devenir malgré elle la promesse de ce corps tant désiré, de cet être tant attendu, de cette beauté tant convoitée pour un recommencement à ses côtés. L'attente devient ainsi leitmotiv, sa folie est scandée comme à l'infini par un grand-père devenu « amant fou de jalousie » :

**Camille** lui suffisait. À travers elle **Catherine** lui revenait. Lui revenait enfant pour recommencer à zéro, jour après jour, le mûrissement de sa **beauté**. Car c'était bien la même **beauté** qui se promettait chez l'enfant. **Camille**, c'était le retour de la **beauté** prodigue. Avec elle la **beauté**, le désir refaisaient entrée sur la terre. Et cette **beauté** arrachée à la mort, à l'oubli, allait grandir chez lui, dans sa maison, à l'orée des forêts. (JC, 83)

Finalement, ce sera la folie seule qui se déclinera sous la forme unique de sa « chanson ritournelle » *Nous n'irons plus au bois*.

*Jours de colère* est, pour l'usage des répétitions, une source inépuisable. Le livre est d'autant plus intéressant que « la répétition ne participe pas seulement de la construction du texte, elle est l'architecture même du texte »<sup>175</sup>. Dans d'autres contextes, elle a comme un caractère incantatoire. Si, dans le cas d'Ambroise Mauperruis, elle traduisait l'obsession, la folie, donc la vie en dehors de soi en quelque sorte, elle est aussi apte à rendre la « folie douce » d'Edmée Verselay à l'attente de l'heure de sa mort. Dévouée au culte de la Vierge, très attachée à sa fille, elle reste inconsolée après la mort de cette dernière et ne vit plus qu'en attente de la rejoindre dans l'au-delà. Cette attente lui est familière, car Edmée avait depuis toujours vécu en paix avec elle-même et n'avait jamais craint la mort. Maintenant elle est consciente

---

<sup>175</sup> Mariska Koopman-Thurlings, « Figures de répétition dans *Jours de colère* », in *La Langue de Sylvie Germain*, sous la direction de Cécile Narjoux et Jacques Dürrenmatt, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Langages », 2011, p. 63.

d'être « en première ligne »<sup>176</sup>. Elle se prépare dès les beaux jours de printemps lorsqu'elle descend vers le cimetière – « champ de paix où reposait son unique, sa bien-aimée, sa miraculeuse fille » (*JC*, 338). Tout le long du chemin elle psalmodie la Litanie de la Vierge. Le fragment décrivant cet exercice spirituel est éclairant quant au pouvoir d'expression de la répétition. Du chant au bleu comme couleur de l'infini de la mort, en passant par la douleur, tous ces éléments scandent son attente de vieille femme résignée, mais déterminée dans sa foi :

Tout le long du chemin elle marmonnait **les mots** de la Litanie de la Vierge. **Des mots** aussi polis par ses lèvres que les grains de son chapelet par ses doigts. **Des mots** qui étaient devenus sa salive, des grains de buis qui brillaient comme des ongles. **Sa douleur** avait la luminosité d'un arc-en-ciel après la pluie. **Sa douleur** avait l'odeur des champs, des prés, des vergers et des jardins. **Sa douleur** avait la fraîcheur de la brise, la clarté de l'eau des fontaines. Sa foi avait levé sa douleur ; ses larmes scintillaient au creux de son âme. Elles avaient **le bleu** du **bleu** manteau de la Madonne. Edmée trottnait dans **le bleu** de son âme, **le bleu de son attente**. Elle cheminait au bord extrême de la **mort**, en chantonnant et souriant. Elle entrevoyait déjà les **bleus** yeux de **la mort**. Ils avaient la douceur du regard de Reine, **le bleu** du manteau de la Vierge. Elle se réjouissait d'être bientôt dissoute dans cette **bleuité**. (*JC*, 338)

Mise au service de la lente récupération identitaire, la répétition incantatoire fonctionne comme catalyseur de l'anamnèse. Bâtée de la mémoire de sa mère qu'elle abhorre à cause de la réputation de coureuse d'hommes, Claude Corvol est, dès le début, meurtrie dans son identité. Vivant à côté d'un père qui n'est plus lui-même après le crime, elle ne trouve nulle part l'appui qu'elle semble de toute façon trop fière pour demander. Elle cultive une révolte tenace contre elle-même en tant que fille de Catherine tout en ne pouvant pas se fier au nom que lui a donné le père. Qui plus est, le mariage à contrecœur avec Marceau, la grossesse – et bientôt sa propre fille – qui la dégoûte, sont autant de blessures identitaires. Elle est donc ce personnage qui, ayant fait un bond hors de soi, ne sait plus où aller, où courir et reste cloué sur place, à s'attendre. Cependant, avec la mort du père, une issue se profile à cette attente identitaire : elle

---

<sup>176</sup> C'est la pensée qu'a Prokop Poupa après la mort de sa mère. Il perçoit la disparition de l'être le plus familier comme une mutilation profonde. Sa sœur connaît une fin tragique, à l'issue d'une histoire d'abandon par son époux : « La solidité et l'intégrité de son propre corps en avaient été diminuées. Il s'agissait en vérité d'une mutilation, on tranchait ses racines. Par cette brèche aiguë ouverte en lui la mort s'était engouffrée avec un goût de viande rance. Un vent qui sifflait tout contre son cœur et qui mugissait dans son esprit hagard : "Te voilà en première ligne désormais." Puis il y avait eu la mort de sa sœur, et il s'était retrouvé seul, tout à fait seul en première ligne » (*Im*, 53). La même image apparaît dans le dernier livre – à ce jour – de Sylvie Germain. En évoquant quelques vers d'Ossip Mandelstam, l'auteur, qui parle pour la première fois d'elle-même, exprime la même solitude de celui qui, resté seul, doit affronter la durée : « "Il ne me reste qu'un seul souci sur terre, / Un souci d'or : porter le poids du temps" » (*MSV*, 13).

prend la résolution de regagner la demeure paternelle où elle peut enfin vivre seule, mais en maîtresse d'elle-même. Avant l'enterrement, la contemplation de la lettre C gravée sur le cercueil devient prétexte pour la lente récupération de soi en tant que fille Corvol. Cette récupération du passé se réalise graduellement par le retour en vagues des souvenirs. Les répétitions deviennent ainsi chants, incantations, car, « comme un refrain, [elles] esquissent le rythme d'une ivresse, d'un envoûtement qui assoupit l'envoûté dans une hypnose »<sup>177</sup> :

**Claude** reprenait lentement possession de **son nom**, elle se souvenait qu'elle était née **Corvol** (JC, 150). [...] **Claude** tenacement reprenait possession de **son nom**. Là, face au cercueil de son père, face au grand drap de velours noir où luisait le doux éclat d'argent de sa lettre initiale (JC, 151-152). **Claude** reprenait douloureusement possession de **son nom**. Oui, elle se souvenait qu'elle était née **Corvol** (JC, 155). [...] **Claude Corvol** reprenait pleine possession de **son nom**, passionnément. Là même où elle l'avait perdu (JC, 157). [...] C comme **Corvol**. [...] C comme **Claude Corvol**, fille de Vincent **Corvol**. (JC, 157)

En même temps, il est évident que le nom et le prénom apparaissent avec insistance pour souligner aussi la reprise de l'identité que Claude avait été obligée d'abandonner. Ensuite, à la manière de ce fragment cité plus haut et où la répétition du pronom personnel « il » était un moyen d'insister sur le blocage obsessionnel d'Ambroise Mauperthuis, le féminin du pronom est utilisé abondamment dans cet épisode de récupération identitaire. Parfois il peut apparaître jusqu'à quatre fois à l'intérieur de la même phrase : « **Elle** déchirait sa robe de nocces, **elle** rejetait son nom d'épouse, – **elle** se répudiait **elle-même** pour retrouver l'honneur de son nom de jeune fille » (JC, 151). Les autres mots qui apparaissent à plusieurs reprises pourraient être regroupés selon ce qu'ils dénomment. Il y a des mots traduisant l'attente dans un état d'exil par rapport à soi-même, des mots faisant référence à Catherine, à Camille (la « peau de traître » ou de « mue ») ou bien les Mauperthuis (la « peau de mensonge » ou de « détresse », la « mésalliance », le « dégoût »). Il y a aussi les mots associés à la récupération identitaire qui se fait partiellement à rebours, par l'intermédiaire du souvenir : le « père », son « nom », la « maison de son père », le « tombeau » de la « mémoire » reconquise. D'autres mots sont ensuite répétés par rapport à d'autres personnages dans le but de traduire cette attente comblée. Par exemple, renié par Ambroise, Ephraïm puise son bonheur dans l'amour auprès de Reine, qui lui apporte ce qu'il désire le plus : l'oubli de

<sup>177</sup> Jean Rousset, *Leurs Yeux se rencontrèrent. La Scène de première vue dans le roman*, 5<sup>e</sup> édition, Paris, José Corti, 1984, p. 74.

sa douleur de fils renié et de la haine contre un père trop souvent brutal. Comme pour se contrebalancer, les mots « oubli » et « haine » apparaissent à plusieurs reprises au sein du même fragment. Il n'en est pas ainsi de Camille, une fois qu'elle découvre l'amour auprès de Simon. Cette alternative à la cage dorée dans laquelle le vieux Mauperthuis la tient enfermée lui fait miroiter une échappatoire. À l'indifférence succède la joie et ce n'est pas tant sa découverte que la prise de conscience de la liberté qu'elle pourrait lui apporter qui lui fait rêver de l'éternité comme d'un « beau fruit encore pendu à l'arbre et tout tiédi par le soleil, que l'on enserme entre ses paumes avant de le cueillir » (*JC*, 218). Désirer ce fruit, c'est désirer le bonheur et cela explique la rêverie autour de la « joie » devenue enfin concrète, à portée de main : « Sa joie avait la plénitude, la douceur, l'odeur et le goût d'un fruit mûr. Sa joie avait la rondeur de la terre, la rondeur du jour cerclé par le cours du soleil, la rondeur du corps caressé dans l'amour. Sa joie voulait l'éternité » (*JC*, 218).

On pourrait inclure ici une situation où un personnage se trouve en quête d'un mirage identitaire, engagé dans une attente qui ne mène nulle part. C'est le cas de Franz-Georg Dunkeltal, puis Franz Keller, puis Adam Schmalker et finalement Magnus qui, dans le roman éponyme, marche sur les pas du père – adoptif – afin d'avoir des réponses concernant son identité jamais établie, toujours renouvelée et enfin acceptée sous la forme du nom d'un ours en peluche. L'image du père – médecin nazi condamné par contumace, et en cavale pour le Mexique où il disparaît – le hante à tel point qu'il se met à apprendre l'espagnol afin de « dominer le fantôme de cet assassin dont les crimes demeurent à jamais impunis, et la répugnante séduction toujours active en lui » (*M*, 65). Qui plus est, il se lance à l'aveuglette à la recherche de ce père suicidé qui, n'étant même pas le sien, lui avait légué un nom couvert de honte. C'est que ce fils « mystifié, abandonné, et surtout insupportablement souillé par cette filiation » (*M*, 65) veut bâtir un tombeau autour du corps paternel, un tombeau où l'assigner à jamais. Il s'agit surtout de tuer un nom, afin de recommencer à zéro, bien que ce « zéro » reste un point de départ inconnu. Ce n'est pas par hasard qu'Adam veut dominer un « fantôme ». En fait, la reconquête d'une identité quelconque après en avoir fini avec le nom du père est le but vain d'une attente implicitement inutile. De manière point anodine, plongé corps et âme dans le livre de Juan Rulfo, il s'identifie justement à Juan Preciado dans les pas duquel il se met à marcher, en le prenant pour « guide dans les décombres de la mémoire, dans le labyrinthe de l'oubli » (*M*, 83). Malheureusement, c'est depuis



toujours qu'il chasse un spectre, et c'est précisément ce que l'utilisation abondante de la répétition du pronom « il » souligne :

**Il** marche dans les pas de Juan Preciado, mais celui-ci est talonné par une cohorte de fantômes réduits à des échos, et ces fantômes vocaux résonnent dans sa tête. (*M*, 83)

**Il** arpente une terre inconnue, **il** pourchasse un fantôme – mais de qui, celui de Pedro Páramo, de Felipe Gómez Herrera, de Clemens Dunkeltal, de Thea, de lui-même ? **Il** ne sait plus. De toute façon, le fantôme le fuit. **Il** chemine vers Comala, vers nulle part, vers lui-même. **Il** avance à pas zigzagants, forcenés. **Il** est un pèlerin de colère venu tordre le cou au spectre paternel, et aussi à l'enfant niais qu'**il** fut et qui aimait ce père. Mais le fantôme se dérobe sans cesse, il le nargue, l'épuise, et sa colère s'acère et s'épure à mesure. (*M*, 85)

Dans les deux premiers cas exposés, l'usage de la répétition relevait d'une dimension quasi thérapeutique. Cette valeur est mise à l'épreuve plus d'une fois et d'une manière plus évidente dans d'autres situations régies surtout par l'angoisse de l'attente. Il s'agirait principalement d'un moyen de défense employé soit dans le but de se donner du courage en attendant un changement de situation – le cas de Camille – soit, dans une même situation de crise, afin de se ménager inconsciemment une échappatoire vers le passé comme temps de l'inexistence de cette situation – le cas d'Augustin Pénuel. La séquestration de Camille par son grand-père est une mise en veille de son désir amoureux et une activation de l'état de guet pour le retour de l'objet de ce désir, Simon-l'Emporté. Glisser dans l'attente est une manœuvre à double tranchant : d'un côté, il s'agit d'espérer, mais de l'autre il est question de préserver sa propre lucidité. Ayant compris son statut d'image<sup>178</sup>, de spectre du désir pour Ambroise Maupérthuis, Camille doit éviter de se laisser piéger par la folie du vieux, ou plutôt d'y sombrer à son tour malgré elle. Dans ce cas, attendre est donc un moyen de rester en vie et de préserver son esprit intact. Le seul moyen à sa disposition – et en cela elle rappelle Laudes-Marie Neigedaoût – est de se laisser imprégner de couleurs vives par le rêve, sorte de rêver-vrai de douce folie, à la différence de celui pratiqué par Aloïse Daubigné dans *L'Enfant Méduse*. Cependant, le fragment décrivant cet exercice onirique ne repose pas sur une palette de couleurs ; la préférence de Camille va uniquement au jaune. Le mot est employé tant de fois, que l'impression laissée par la répétition est celle d'un pinceau imprimant les différentes nuances de la couleur en couches

---

<sup>178</sup> « Elle était morte bien avant que d'être née. Le vieux le lui avait dit. Elle n'était qu'une image, juste une image. Une image punaisée dans la folie du vieux. Une image arrachée à la mort que le vieux viendrait désormais lorgner matin et soir par le trou du judas » (*JC*, 260).

superposées, dont le seul but est de masquer les teintes sombres du désespoir. Le jeu itératif est d'autant plus intéressant que les mots « jaune » et « image » se contrebalancent : « image » est utilisé dix fois, de manière éparpillée, comme pour suggérer la menace d'éclatement de la pensée, tandis que, dans un long segment textuel, « jaune » apparaît autant de fois aussi, plus une onzième fois, ce qui pourrait traduire son attente du secours :

**Jaune**, – **jaune** lumineux des saxifrages crevant les pierres, **jaune** soleil comme cet étincelant midi de 15 août où les frères avaient chanté, **jaune** cuivre comme la trompette dont jouait Simon, **jaune** safran comme le son du cuivre, comme le souffle de Simon, **jaune** paille comme les cheveux des frères du Matin, **jaune** acidulé comme le carillon de Louison-la-Cloche, **jaune** d'or comme les abeilles de Blaise-le-Laid, **jaune** d'ambre comme les yeux de Simon. **Jaune** à l'infini. (JC, 261)

À la différence de *Jours de colère*, dans *L'Enfant Méduse*, il n'y a pas d'échappatoire possible à l'attente angoissée. Prisonnière de la peur, séquestrée par la terreur dans sa propre chambre aux fenêtres grandes ouvertes, Lucie Daubigné connaît une souffrance plus aiguë que celle de Camille puisque son bourreau s'est déjà emparé de son corps et de son âme. Pendant la nuit, l'angoisse est donc invariablement toujours à son acmé. Lucie est toujours aux aguets pendant la nuit, parce que l'approche de l'ogre est imprévisible. Si l'utilisation du nom générique « bruit » relève en particulier de cet effort de traduire l'incertitude, son utilisation répétée témoigne d'une volonté de montrer que, malgré le flou, le viol est inévitable<sup>179</sup> et que, par conséquent, cela ne fait qu'augmenter l'angoisse. Car le mot « bruit », aussi vague soit-il, n'apparaît pas au hasard ou bien, si hasard il y a, il se manifeste par la multiplication. La répétition devient ainsi une forme de « recensement du temps »<sup>180</sup>. Au début, on apprend que Lucie se couche chaque soir « avec la peur au ventre et la colère au cœur » (EM, 103). Le « moindre bruit » la réveille et dirige son attention vers la fenêtre par où l'Ogre pénètre toujours dans sa chambre. Après cette introduction, on est plongé au cœur d'une

<sup>179</sup> Il n'y a pas d'échappatoire et le spécifique de cette situation où l'attente est le jeu subtil entre possibilité et accomplissement décalé mais imminent. Ainsi, « l'attente » (*Erwarten*) est une expectation compréhensive et projective. « Attendre » n'est pas seulement le fait de détourner le regard du possible vers sa possible réalisation, mais essentiellement le fait d'être dans l'attente de celle-ci. Dans le fait d'attendre, il y a un saut depuis le possible jusqu'à la terre ferme du réel, et pour cela on attend ce qui est attendu ». Pedro Lain-Entralgo, *L'Attente et l'espérance. Histoire et théorie de l'espérance humaine*, op. cit., p. 275.

<sup>180</sup> Kamel Ben Ouanès, « Le temps dans l'œuvre de Georges Perec », in *Le Temps dans le roman du XX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Mohamed Ridha Bouguerra, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010, p. 120.

de ces nuits où l'inévitable se produit : Lucie est réveillée depuis « un long moment », après avoir été arrachée au sommeil « sans profondeur » par « un bruit ». Cette fois-ci, pourtant, il s'agit du bruit tant redouté, « un bruit qu'elle connaît jusqu'au vertige ». On a utilisé jusqu'ici l'article indéfini, mais après l'identification auditive, cela change : Lucie a bien reconnu « le bruit, le bruit furtif et trébuchant des pas du loup » (EM, 107). Cependant, quelque chose est différent : l'inévitable ne se produit pas et le temps passe. Il y a un second bruit – de nouveau indéfini – « plus sourd. Celui d'un corps qui s'affaisse contre la terre. Mais la terre du potager est meuble, les bruits s'étouffent contre elle » (EM, 107). En effet, après cela, plus rien ne se fait entendre. « Aucun bruit ». Le bruit redouté, on peut le comprendre, avait toujours été celui des pas de l'Ogre se dirigeant vers sa proie. Ainsi, une fois l'ennemi vulnérable, la première tentation de Lucie – passant tout au crible de sa conscience d'enfant – est de lui dérober les pas, autant de menaces accomplies mais aussi potentielles. Le pas comme ancienne terreur sonore devient obsession vengeresse première et, en même temps, première tentation de défoulement, ce qui explique les récurrences concentrées :

Pas ses chaussures, – mais **ses pas** ! Voilà ce qu'elle va lui voler. **Ses pas** de loup furtif qui ont tant et tant de fois rôdé à la pointe du jour, **ses pas** d'ogre aux yeux de lune froide, **ses pas** de voleur enjambant sa fenêtre, **ses pas** d'homme nu foulant le plancher de sa chambre. Foulant ses draps, son corps, et son cœur à la fois. **Ses pas** d'assassin suivant les petites filles à la tombée du jour le long des chemins de campagne pour resserrer ses mains autour de leurs cous. **Ses pas**, **ses pas** qui depuis une nuit de septembre, près de trois ans auparavant, n'ont plus cessé de résonner dans son cœur, dans sa peur, – et sa haine. **Ses pas** qui ont semé tant d'effroi dans ses jours et ses nuits. **Ses pas** qui ont creusé sa solitude. **Ces pas**-là, elle va les immobiliser, les faire taire à jamais. (EM, 109-110)

Si, dans l'extrait précédent, la répétition est la marque de l'espoir que procure la vengeance et du désir d'en finir avec l'autre-ennemi, il est des situations où le même procédé est employé pour traduire le désir obscur de l'anéantissement de soi. La répétition peut en effet accompagner la réflexion autour de la mort comme fin attendue, désirée ou anticipée. Que la pensée de la mort angoisse, laisse indifférent ou apaise, voire fascine, ce sont autant de possibilités de pratique itérative pour circonscrire le sujet et la position du personnage face à sa propre fin. Loin de l'angoisser, la mort fascine plutôt Marceau, le cadet d'Ambroise Mauperthuis dans *Jours de colère*. La pensée de la mort ne fait pas l'objet d'une longue attente, comme dans le cas de Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup dans les deux premiers livres écrits par Sylvie Germain, mais elle

s'impose d'un coup, comme solution à l'effacement identitaire dans lequel avait vécu ce fils grandi toujours dans l'ombre du père. Présent à l'enterrement de son beau-père, cet inconnu qu'il n'avait vu que brièvement à trois reprises, Marceau se remémore les moments clés dans sa vie – tous des moments d'indécision et de lâcheté où il s'était soumis à l'autorité paternelle. Sa réflexion, virant à la révolte contre ce père et contre lui-même, est rythmée par la question « Qui gisait là ? », question équivoque quant au feu beau-père et masquant l'incertitude concernant sa propre identité d'homme, jusqu'alors jamais réclamée. C'est à petits pas que le désir s'insinue en lui de voir son père dans le cercueil, et peu après lui-même, la pensée de sa propre mort se déployant comme désir suprême et acte – ou état – réparatoire. Le simple désir évolue vite : d'un côté, la mort séduit comme possibilité existant depuis toujours. Chez Martin Heidegger, elle est « comme quelque chose qui attend en nous »<sup>181</sup>. La mort devient fascination<sup>182</sup> non dépourvue d'une teinte érotique, Marceau le lâche ayant aussi été le mal-aimé, ce qui fait que le cercueil séduit par sa ressemblance avec un lit conjugal : « Il voyait, dans la lueur toujours plus trouble des cierges, s'ouvrir pour lui tous les sarcophages de Quarré-les-Tombes comme autant de lits profonds et doux où il rêvait de se coucher » (JC, 162). Que Marceau s'attende toujours, cela est une évidence s'appuyant sur l'obsession pour le gisant – mort comme en suspens, double corps de pierre :

Il n'avait jamais été qu'**un gisant** debout, une ombre en mal de son corps perdu. En mal de son frère. Le nom d'Ephraïm l'avait alors enveloppé comme un grand drap de velours noir. Oui, bientôt il serait **un vrai gisant**, **un gisant** délesté du poids de la honte, du remords, de toute détresse. **Un gisant** devenu si léger de pouvoir enfin se coucher qu'il s'en irait au gré du vent, au gré de l'eau, flottant. [...] Qui **gisait** là ? Lui, bientôt. [...] Il se rêvait **gisant léger** glissant dans les eaux claires du torrent, volant à travers les forêts, dansant sur la lourde pierre en équilibre sur la roche. **Gisant dormant** dans la pierre, l'eau, la forêt et le vent. **Gisant dansant** sur le beau nom d'Ephraïm. (JC, 162)

Dans d'autres livres, ce désir – comblé plus tard par le suicide de Marceau – peut également recevoir une réponse dès qu'il se manifeste. Ainsi, dans *Le Livre des Nuits*, les deux Obergrenadiere Péniel, Michaël et Gabriel, se rendent dans Berlin en ruines afin de mener le dernier combat au nom d'Hitler, auquel ils « avaient juré fidélité et bravoure » (LN, 318). Mais la guerre touche à sa fin ; leur « aventure » aussi et « ils le savaient. Et ils s'en réjouissaient » (LN, 318). Leur combat est donc marqué et du

<sup>181</sup> Martin Heidegger, *La Dévastation et l'attente. Entretien sur le chemin de campagne*, op. cit., p. 30.

<sup>182</sup> « L'esprit des morts s'était emparé de Marceau » (JC, 162).

désespoir et de l'espoir de tenir leur promesse : la mort, loin d'être redoutée, les fascine comme le Führer les avait autrefois fascinés. Ainsi, « ils n'avaient si longtemps marché, tué et lutté, et défié le froid, le feu, la fatigue, que pour atteindre ce lieu, cette heure. Pour s'en venir mourir ici, parmi les ruines fantastiques de la grande ville [...] » (LN, 318). La partie du texte consacrée à cet ultime effort tourne autour de ce but qu'est leur propre mort (la preuve réside dans la fréquence avec laquelle apparaît la préposition « pour »). Le propre de cet épisode est l'articulation en *finale* du... silence<sup>183</sup>. En effet, on a l'impression de voir les choses se précipiter vers leur fin, dans un crescendo de la fascination thanathique marqué par l'usage habile de la répétition :

Les deux Obergrenadiere Pénitel couraient **de barricade en barricade, de porche en porche, de toit en toit**, sans plus prendre **le temps** de s'arrêter pour dormir, boire ou manger. Ils n'avaient plus **de temps** que pour **tirer, tirer** sans cesse, abattre et incendier. La fin de **leur grand rêve** de gloire et de triomphe approchait, aussi leur fallait-il précipiter le rythme des dernières images, intensifier **le rêve**, le faire flamboyer, crépiter, éclater. Déjà ils n'étaient même plus des soldats mais des francs-tireurs ivres de lutte et de feu, jouant à **détruire**. Car il leur fallait **détruire, détruire** encore, **détruire** sans fin, comme un sculpteur frappe la pierre et la brise pour en exhumer une forme encore inconnue, une force magique. Il leur fallait **détruire**, vite, afin d'exhumer **d'entre les murs** de la Ville, **d'entre le ciel** terreux, **d'entre ces ultimes heures** de leur jeunesse et de leur combat, – la forme pure, la force brute, de leur amour. (LN, 319)

Mis à part la répétition des pronoms ou des noms communs, il existe aussi une situation – que l'on a déjà évoquée sans pourtant insister là-dessus – où ce procédé privilégie l'initiale d'un nom de personne, le nom lui-même ou bien d'autres noms propres. Les valeurs de cet emploi itératif sont nombreuses. Parfois, la passion pour les noms propres semble relever chez Sylvie Germain d'une passion pour le sensoriel. Dans *Le Livre des Nuits*, Augustin Pénitel prend très tôt le goût de la lecture, les livres étant appréciés et du côté concret des sensations que produisent le toucher ou l'odorat et de celui du contenu qui prédispose à la rêverie. Par amour pour le texte du *Tour de France par deux enfants*<sup>184</sup>, il apprend par cœur une partie de la géographie du pays relative aux méandres des fleuves. Ainsi il « connaissait par cœur le tracé de la Meuse et pouvait réciter comme une *litanie*<sup>185</sup> le nom de toutes les villes bâties près de ses eaux » (LN, 100). Et c'est bien à la manière d'une litanie que les noms retentiront comme un effort

<sup>183</sup> Le silence, la transparence et la blancheur – signes de la mort proche des frères Pénitel – reviennent de manière obsédante avant la scène finale de leur enterrement sous les décombres.

<sup>184</sup> Bruno G., *Le Tour de France par deux enfants*, [1877], Paris, Eugène Belin, 1977.

<sup>185</sup> C'est nous qui soulignons.

de faire marche arrière dans le temps sous la forme de cette attente de la réparation. Car, souvent, la répétition d'une suite de noms propres appris en enfance offre un appui momentané à effet achronique, traduisant « a longing for a return to the original »<sup>186</sup> exprimé sous une forme « that acquires a hypnotic quality, like prayer »<sup>187</sup>. « Maman est morte ». Ce coup que lui assène Mathilde le laisse bredouille : il est « mal assuré du sens exact de ces mots » (LN, 114). Cependant, l'instinct lui dit qu'il vient de se passer quelque chose de tragique et définitif, mais il choisit de s'abstraire du contexte et de sa temporalité pour la laisser reprendre là où elle s'était brisée. Son échappatoire à lui réside dans la répétition-prière inconsciente, « interpreted as an activity aimed at subduing unpleasurable experience; for example, of the departure of a loved one »<sup>188</sup> :

Augustin se plaqua contre le mur et se mit à débiter, d'un ton mécanique, à toute vitesse, la liste des départements et de leurs chefs-lieux par ordre alphabétique : « Ain, préfecture Bourg-en-Bresse / Aisne, préfecture Laon / Allier, préfecture Moulins... » (LN, 114). [...] « ... Somme, préfecture Amiens / Tarn, préfecture Albi... », continuait Augustin d'un air buté comme un gamin mis au piquet et forcé de réciter cent fois une leçon de punition. (LN, 115)

Cette géographie<sup>189</sup> sera invoquée aussi pendant la guerre alors que la mort semée autour de lui et de son frère menace leurs camarades venus de partout du pays. La rêverie est exercée de nouveau, cette fois-ci les noms propres tissant autant de liens entre camarades, comme des promesses d'escapade après la guerre :

Augustin se mit bientôt à rêver à tous ces coins de terre d'où venaient leurs camarades qui leur parlaient de leurs pays respectifs, et le nom de chacun d'entre eux ouvrit alors sur des géographies fabuleuses qu'il décrivit dans son cahier. [...] Des noms, des

<sup>186</sup> [...] « un désir de retour aux origines » [Notre traduction]. Alan Tansman, « History, Repetition, and Freedom in the Narratives of Nakagami Kenji », *Journal of Japanese Studies*, Vol. 24, No. 2 (Summer, 1998), p. 265. [En ligne] [PDF] <<http://www.jstor.org/stable/133235>> (Consulté le 26 mai 2009).

<sup>187</sup> [...] « qui acquiert une dimension hypnotique, comme la prière » [Notre traduction]. *Ibid.*, p. 266.

<sup>188</sup> [...] « interprétée comme activité dont le but est d'atténuer une expérience désagréable, à l'instar du départ d'un être cher. » [Notre traduction]. Mary Louise Lobsinger, « That Obscure Object of Desire: Autobiography and Repetition in the Work of Aldo Rossi », *Grey Room*, No. 8 (Summer, 2002), The MIT Press, p. 42. [En ligne] [PDF] <<http://www.jstor.org/stable/1262607>> (Consulté le 26 mai 2009).

<sup>189</sup> Elle se redessine également beaucoup plus loin dans l'histoire, lorsque Deux-Frères est le seul à voir ce que tous les autres refusent dans les visions de Violette-Honorine rapportées par sa sœur, Rose-Héloïse : l'éclatement de la Seconde Guerre mondiale. Preuve supplémentaire quant à la vraie identité du frère rentré en vie, Deux-Frères se met automatiquement à débiter dans sa tête les mêmes listes lors des nuits d'insomnie passées aux aguets, en attendant le bruit du tocsin porteur de menaces pour les vivants : « "Isère, préfecture Grenoble/Jura, préfecture Lons-le-Saunier/Landes, préfecture Mont-de-Marsan/Loir-et-Cher..." » Cela se débitait d'une voix d'écolier dans la tête de Deux-Frères, imperturbablement, tambourinant les longues heures d'insomnie. Car il perdit le sommeil, comme s'il lui fallait veiller jour et nuit afin de se tenir prêt à sauver son fils, son unique, sitôt que résonnerait le tocsin au clocher de Saint-Pierre » (LN, 273-274).

paysages et des couleurs inconnus imaginés à travers les récits nostalgiques de leurs camarades ; et dorénavant les deux frères qui étaient venus se battre pour défendre leur petit coin de terre perché là-haut au bout du territoire étendirent leur lutte à la défense de ces régions d'où venaient leurs compagnons. (LN, 155)

Si, au niveau diégétique, on laisse de côté la reprise événementielle, on se rend compte qu'elle est doublée en abondance par d'autres instances de répétition éprouvée comme une nécessité par nombre de personnages chez Sylvie Germain. Du désir à la peur, en passant par l'incertitude, on a affaire à autant d'exercices temporels propres à stimuler l'attente, qu'elle soit attachée au passé, au présent ou bien au futur. Sorte de baume temporel pour ceux qui espèrent toucher de nouveau le désormais intouchable, la répétition se mue vite en catalyseur de cette folie. Dans d'autres contextes, il existe aussi une folie-désir de sa propre mort – perspective apprivoisée à travers un ressassement permanent de cette vision. Ailleurs, répéter sert à immuniser précisément contre la perte de la raison ou encore à traduire l'anamnèse envisagée comme réappropriation de soi, de son identité familiale à travers la scansion du nom. Dans le même contexte, l'identité peut aussi être mise à mal tant que le nom d'emprunt se dérobe, ne laissant de la place que pour le pronom incapable, d'ailleurs – même si l'on en abuse, comme dans *Magnus* –, d'établir un lien de parenté quelconque. Et là où l'angoisse aiguise les sens, comme dans *L'Enfant Méduse*, tous les bruits sont enregistrés comme autant d'instances annonciatrices du viol. Ainsi, attente à rebours, attente-désir de la mort, attente de soi dans le présent ou bien attente angoissée, ce sont autant de situations articulées, entre autres, à l'aide de la répétition.

En conclusion, les livres de Sylvie Germain témoignent d'une structure bien particulière. L'autonomie textuelle est limitée, car le besoin interne d'écrire qui anime l'auteur se poursuit par un souci de compréhension aboutissant à une forme de jeu très élaboré avec le lecteur : « Il n'est plus spectateur d'un réel préexistant dont on lui découvre les secrets : il est associé à l'écriture, on pourrait dire qu'il la "co-élabore" »<sup>190</sup>. On dirait que le besoin d'écrire appelle à un besoin de lire et surtout de lire d'une certaine façon. Effectivement, sollicité par des avant-textes, des épigraphes –

---

<sup>190</sup> Bénédicte Lanot, « Images, mythèmes et merveilleux biblique dans l'œuvre de Sylvie Germain », *op. cit.*, p. 16.

« passerelle[s] textuelle[s] »<sup>191</sup> –, des petits textes disposés stratégiquement et enrichis visuellement, le lecteur n'entre pas démuni dans le récit. Des citations pour la plupart, elles sont, comme le remarque fort à point Antoine Compagnon, des lieux « d'accommodation prédisposé[s] dans le texte »<sup>192</sup> et, par conséquent, des tentatives « de reproduire dans l'écriture une passion de lecture »<sup>193</sup>. À l'intérieur non plus, le lecteur n'est pas abandonné : tout un réseau d'anticipations narratives est mis en place comme pour mieux coaguler le texte. Tous ces éléments lui servent d'indices, afin qu'il anticipe sur l'histoire. L'ancrage du lecteur se fait par la création d'un horizon d'attente, qui se réorganise sans cesse en fonction des jalons initiaux ou bien insérés de manière constante dans le récit. Ensuite, la poéticité des textes de Sylvie Germain a souvent à la base un emploi particulier de la répétition, cette dernière créant un effet rythmique incantatoire ou obsessionnel. La reprise de certains mots se révèle porteuse de sens pour ce qui est de la création d'un effet d'attente, d'autant que la répétition n'est pas sans avoir un lien étroit avec le temps. Mais l'échafaudage textuel ne se réduit pas à lui-même. Il est en interaction avec d'autres supports d'attente, comme l'espace, dont la construction par à-coups, doublée d'aspects chromatiques et auditifs particuliers met en évidence un récit poétique à multiples ressources stylistiques.

## II. Architectures d'attente

La poétique de l'attente s'enrichit ensuite du côté des « architectures » qui la sous-tendent. La manière dont l'auteur construit le cadre des situations d'attente que nous allons relever trahit sa préférence pour la démultiplication. Ainsi, l'espace est rarement apparenté à l'immensité ; en échange, il témoigne d'une volonté d'émiettement qui amène certains critiques à y voir une cause de la dispersion du récit, et cela rejoint la démarche narrative étayée par l'attente que nous avons présentée : « Ces conditions spatiales permettent l'indécidabilité textuelle, entraînant une

---

<sup>191</sup> Ugo Dionne, *La Voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque*, op. cit., p. 410.

<sup>192</sup> Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 23.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 27.



suspension et même une dispersion du récit *en éclats* »<sup>194</sup>. L'espace comme perspective généreuse ou symbolisant l'infini n'est toutefois pas complètement absent, mais filtré selon des détails qui attirent l'attention et s'offrent comme des noyaux de sens recherché par les protagonistes en attente. En ce sens, le traitement des lieux bâtit une poétique de l'attente reposant sur la rencontre comme catalyseur de la quête individuelle. Faire le tri des lieux-espaces ne saurait pourtant suffire en dehors d'une étude stylistique concernant la manière dont ils s'esquissent chromatiquement et auditivement. Un chapitre à part met en évidence la part d'attente que charrient les couleurs et les bruits.

#### 4. Lieux d'attente

« Vivre l'attente exige des lieux d'attente »<sup>195</sup>. Effectivement, malgré son indétermination temporelle, l'attente chez Sylvie Germain n'est habituellement pas circonscrite à des espaces, mais plutôt à des lieux, le chronotope s'étayant ainsi sur un principe de discontinuité. L'une des constantes de sa prose est l'absence de fascination pour les grands espaces, fascination omniprésente chez un J.-M. G. Le Clézio, par exemple. Cela ne veut pas dire qu'ils sont occultés, mais que leur traitement repose sur un aperçu limité. La perspective est toujours modérée et l'attention sollicitée de manière sélective : un hêtre solitaire mobilise le regard de Ludvík à partir de la fenêtre du train, un mur engendre toute une rêverie chez Gabriel dans *Opéra muet* et, parfois, le manque même d'ouverture du regard suffit à dessiner des *immensités*. La guerre efface l'horizon pour arrimer le regard à la terre devenue borborygme, tandis que la montagne enneigée ne mobilise pas l'attention comme promesse de l'infini, mais constitue une menace d'égarement par la blancheur. La ville non plus, bien qu'espace-cadre dans beaucoup de livres, n'acquiert jamais des dimensions monstrueuses. En échange, elle se réduit surtout à des endroits de hasard. Cependant, nombre des lieux présents dans les romans sont des *lieux d'apprentissage différé*, des lieux à partir desquels l'attente fait son œuvre

---

<sup>194</sup> Ruth Amar, « Le sel comme métaphore de l'écriture dans *Éclats de sel* », in *Sylvie Germain et son œuvre*, textes réunis et présentés par Jacqueline Michel et Isabelle Dotan, Bucarest, EST – Samuel Tastet éditeur, 2006, p. 124. En italiques dans le texte.

<sup>195</sup> Ahmad Kamyabi Mask, *Les Temps de l'attente*, *op. cit.*, p. 31.

de métamorphose intérieure : « l'espace a un langage, une action, une fonction, et peut-être la principale ; son écorce abrite la révélation »<sup>196</sup>.

L'espace citadin de l'attente est donc un univers hétéroclite, gouverné par la discontinuité : tantôt il est composé d'une succession de lieux où l'attente commande l'arrêt des personnages, tantôt il se réduit à un lieu privilégié et qui s'impose dès le début du récit. Le puzzle spatial s'articule autour des personnages en déplacement et dont l'attente est orientée surtout à travers les rencontres qu'ils font<sup>197</sup>. Ainsi, ces lieux sont moins marqués, car ils ne sont que des arrêts de courte durée pour le protagoniste qui est lui-même de passage ; l'importance revient plutôt aux « génies » qui les occupent. Selon Sylvie Germain, la rencontre favorise la multiplication des lieux, car elle « fait basculer l'espace où elle s'opère ; elle l'abîme en tant que lieu, le déconstruit, le pourfend »<sup>198</sup>. Il nous semble approprié de parler ici d'une *chronotopie du seuil démultiplié*<sup>199</sup>, grâce auquel le cours de vie du personnage s'oriente à travers de menues prises de conscience.

Les lieux d'attente privilégiés et le mieux valorisés restent, cependant, les endroits familiers, circonscrits à la maison pour la plupart et auxquels les personnages en attente reviennent régulièrement. Ce sont des lieux de retour, qui ont l'avantage d'être facilement accessibles alors que l'espace citadin favorise plutôt les endroits éphémères. Ces lieux d'intimité, car de « merveilleux corps seconds »<sup>200</sup>, ménagent la solitude qui fait mûrir la méditation susceptible d'aboutir à la révélation et permettent aux esseulés et aux délaissés de troquer l'agitation citadine contre la quête de l'oubli. Toujours fidèles, ils constituent des contextes fertiles pour le déploiement de l'attente,

---

<sup>196</sup> Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994, p. 10.

<sup>197</sup> Cela est surtout valable parce que chaque rencontre est signe à découvrir par soi-même : « Dans les livres de Sylvie Germain, les personnages évoluent de rencontre en rencontre. Les mains sont tendues. Il suffit de les saisir. Les paroles sont prononcées. Il reste à les entendre. "Il y aura bien quelqu'un qui croisera ton chemin..." confie Théodore à son fils Tobie ». Marie-Laure Delorme, « Tobie des marais », *Le Magazine littéraire*, n° 364, 1998, p. 79.

<sup>198</sup> Sylvie Germain, *Perspectives sur le visage : trans-gression, dé-crétion, trans-figuration*, op. cit., p. 43.

<sup>199</sup> Nous proposons ici un dérivé du chronotope du seuil de Mikhaïl Bakhtine. Pour le critique russe, le seuil est associé à un instant de changement majeur, souvent à partir d'une rencontre. Chez Sylvie Germain, ce chronotope est démultiplié, car la quête individuelle doit être assouvie dans le temps, par le protagoniste lui-même. Cf. « Abordons encore un chronotope imprégné de grande valeur émotionnelle, de forte intensité : le *chronotope du seuil*. Il peut s'associer au thème de la *rencontre*, mais il est notablement plus complet : c'est le chronotope de la *crise*, du *tournant d'une vie*. Le terme même du « seuil » a déjà acquis, dans la vie du langage (en même temps que son sens réel) un sens métaphorique ; il a été associé au moment de changement brusque, de crise, de décision modifiant le cours de l'existence [...] ». Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 389.

<sup>200</sup> Sylvie Germain, « Sylvie Germain », in Jérôme Garcin, *Dictionnaire des écrivains contemporains de langue française par eux-mêmes*, op. cit., p. 192.

car ce sont autant de « figuration[s] de l'intériorité »<sup>201</sup>. On y compte la chambre ou l'une des pièces de la maison ; quoi qu'il en soit, la perspective exploite manifestement l'exigu, l'étroitesse.

#### 4.1 Espace de lieux : la ville

Si la narration dans *Le Livre des Nuits* gravite principalement autour du hameau de Terre Noire, avec deux brèves incursions citadines – Paris et Berlin –, *Nuit-d'Ambre* bénéficie d'un élargissement de la perspective urbaine. Paris y occupe une place importante, car c'est la ville-échappatoire pour le personnage éponyme, la ville où il espère se défaire des liens qui l'arriment au passé familial. Le traumatisme de son quasi-abandon maternel après la mort du frère lui fait plus tard désirer la séparation d'avec les lieux de son enfance et de son adolescence. Paris devient alors ville rêvée, ville où il s'attend à oublier, à se perdre sans aucun attachement dans le plus vif du temps présent. Cependant, à son insu, Paris devient lieu d'attente en sens inverse : la ville happe et conduit à sa perte l'adolescent rebelle à sa mémoire jusqu'à ce qu'il fasse la paix avec son passé et redécouvre ses attaches familiales. Ménageant ce retour aux origines par maints détours, au fil des lieux de rencontres fortuites ou de découvertes chargées de sens, la ville devient espace d'attente de cette transformation, mais aussi espace de la mise en attente de Nuit-d'Ambre, par sa sensibilisation progressive, malgré lui, à son identité. Malgré, pourtant, l'impression d'homogénéité, Paris est un espace fait de lieux isolés par la présence temporaire du protagoniste ; ainsi, l'univers citadin est un mélange de solitudes spatialisées. Comme l'a déjà remarqué Georges Poulet, « la mobilité des lieux a pour conséquence l'isolement respectif de ces lieux les uns par rapport aux autres »<sup>202</sup>. D'ailleurs, les personnages ne sont pas habituellement enclins à l'attente, à quelques exceptions près (Prokop Poupa, dont la passion pour les mots le prédispose à la rêverie autour d'un sens à se révéler à force de rumination). Elle fait l'objet d'un apprentissage lent, épaulé par un questionnement progressif, au gré des instants de réflexion. L'espace s'accorde lui aussi à ce rythme ou, encore, le

---

<sup>201</sup> Belinda Cannone, « Trois chambres littéraires. Xavier de Maistre, Ivan Gontcharov, Virginia Woolf », in *Poétique de la maison. La Chambre romanesque, le Festin théâtral, le Jardin littéraire*, sous la direction d'Henriette Levillain, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, p. 41.

<sup>202</sup> Georges Poulet, *L'Espace proustien*, [1982 pour « Proust et la répétition »], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1963, pp. 20-21.

favorise puisqu'un « espace morcelé appelle un temps discontinu »<sup>203</sup>. Ailleurs, l'accent tombe sur l'aspect temporel, mais la relation de dépendance entre les deux reste inaltérée : « La discontinuité temporelle est elle-même précédée, voire même commandée par une discontinuité plus radicale encore, celle de l'espace »<sup>204</sup>.

À commencer par son voyage, il est question d'un parcours initiatique qui lui fait connaître des *lieux de mise en attente par interpellation* malgré lui : à chaque fois il est confronté à sa propre mémoire, et par là, à son refus de filiation réconciliée. Déjà l'entrée du train en gare surprend Nuit-d'Ambre endormi. Symboliquement, il pénètre dans le nouvel espace en faisant peau neuve, mais pour l'instant sans l'aide d'un initié ; plus tard, s'étant trompé par trois fois dans les correspondances, il arrive à destination le soir :

Le train entra en gare. Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu dormait toujours, la tête posée contre la vitre. Il se réveilla lentement, lourdement, comme s'il lui fallait remonter de très profond à travers une eau glauque. Il était seul dans son compartiment [...]. (NA, 179)

Dès le début beaucoup d'éléments s'accordent pour souligner le fait que Paris n'est pas vraiment le lieu qu'il cherche ou bien dont il a besoin ; ainsi il se sent perdu, comme si la ville jusqu'alors désirée était moins importante qu'il ne le croyait : « En fait il lui semblait n'être arrivé nulle part » (NA, 179). Le sentiment d'y être un étranger lui fait peur et son premier contact avec la ville se décante, de manière point anodine, dans une salle... d'attente :

Il remonta tout le quai, son wagon étant en queue, et traversa la gare. Mais au moment de déboucher dans la rue il s'arrêta, fit demi-tour, et se dirigea vers la salle d'attente. Cette ville qu'il avait tant désirée et attendue, voici qu'à l'instant d'y pénétrer enfin, il prenait subitement peur. [...] Il éprouvait le besoin d'aller s'asseoir parmi une foule d'autres étrangers, gens en partance, en attente, en transit. (NA, 180)

Le premier lieu de contact est donc un lieu d'attente. Arrivé en fin de journée dans sa petite chambre, se sentant petit lui aussi, il éprouve un besoin incoercible d'espace. À partir de ce moment, la ville se construit par l'enchaînement de lieux suggérant tour à tour que l'objet de son attente, réprimé pour l'instant, se situe en fait du côté de Terre Noire. Le deuxième lieu d'arrêt est le pont Saint-Michel, sous lequel « les eaux de la

---

<sup>203</sup> Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, op.cit., p. 83.

<sup>204</sup> Georges Poulet, *L'Espace proustien*, op. cit., p. 55.

Seine plombées de nuit étaient noires comme une coulée de lave » (NA, 181). À son tour, le pont est un non-lieu, car son essence est la transition ; arrêté dans cet entre-deux spatial, Nuit-d'Ambre dévoile son impossibilité à réconcilier passé familial et présent individuel. Paradoxalement, les lieux d'attente qui s'enchaînent sont des lieux qui suggèrent son attente à rebours, orientée vers ce passé encore renié. C'est pourquoi le texte abonde en renvois à la lourde charge de passé de la rue Saint-Denis, où le personnage déambule toujours le soir de son arrivée en ville :

Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu, celui qui refusait toute mémoire et tout passé, déambulait en sa première nuit à Paris dans l'une des plus anciennes rues de la ville, une des plus chargées de passé. (NA, 189)

Il serait également intéressant de noter la nouvelle insistance sur l'opposition lieu-espace :

Rue Saint-Denis, lieu qui, bien avant qu'il ne prît nom, bien avant qu'il n'y eût ville, bien avant même qu'il n'y eût hommes et histoire, voyait passer le très grand train d'éléphants fantastiques s'en allant s'abreuver dans les eaux de la Seine. (NA, 190-191)

Cette insistance sur les lieux se poursuit, car, après son arrivée à Paris, Nuit-d'Ambre ne vit qu'en flâneur – condition profondément ancrée dans la temporalité : « il se rend étrangement disponible pour le temps parce qu'il a renoncé à l'utiliser »<sup>205</sup>. Cependant, un certain nombre de lieux de prédilection retient l'attention. Ainsi, dans la grande serre du jardin de Jussieu il aime s'enivrer d'odeurs, de formes et de couleurs afin d'éprouver à la sortie un état côtoyant l'extase et qui attise le désir. Désir amoureux sans doute et que l'objet – sa propre sœur – rend incestueux. Le jardin est le lieu où il « cultive » son attente réprimée de possession de Baladine, tout comme sa chambre est le lieu d'écriture et d'envoi sans cesse différé des lettres qui lui sont adressées. Au zoo, plus tard, il aime étudier les corps des animaux tendus dans l'attente de reconquérir leur liberté. Cette fascination pour la tension de l'attente se prolonge chez les autres, car le premier lieu de contact avec Paris est également celui auquel Nuit-d'Ambre revient le plus fréquemment. Ainsi, il garde toujours la fascination pour les gares, « ces vastes halles de l'attente, du mouvement, ces grands bazars des pas perdus » (NA, 197). Malgré le fait qu'il observe le va-et-vient avec une curiosité distante, ce qui le fascine,

---

<sup>205</sup> Sylviane Agacinski, *Le Passeur de temps. Modernité et nostalgie*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 63.

chez les malfaiteurs comme chez les autres, c'est qu'ils sont toujours en quête – donc en attente – de quelque chose dans cet endroit régi par le passage du temps :

Il ne se lassait pas de les hanter, aimant à dépister parmi la foule la part de colportes, – les voleurs à la tire, les dénicheurs de filles aux aires de payses égarées, les revendeurs à la sauvette de tickets de transport, les pourvoyeurs de drogue, les rabatteurs de gogos pour hôtels sans étoile ou bordels clandestins. [...] D'ailleurs ils étaient tous dans la quête, – quête de l'heure, quête de l'autre. Quête de l'instant propice pour monter dans le train, pour retrouver le parent ou l'ami attendu, pour détrousser le passant ou le naïf. Quête animale de l'autre, quête angoissée de l'heure. De l'heure s'égrenant (sic) seconde par seconde aux cadrans des horloges géantes comme pour mieux souligner l'impitoyable corrosion du temps. (NA, 197)

## 4.2 Espaces personnels : la maison

Tout comme les gares qui fascinent Nuit-d'Ambre, l'espace familial et surtout individuel qu'est la maison est à son tour investi d'un potentiel d'attente similaire. Même si la maison en soi ne fait pas l'objet d'un traitement *in extenso*, « [...] tout espace vraiment habité porte l'essence de la notion de maison »<sup>206</sup>. Cette dernière jouit d'une attention particulière chez Sylvie Germain, car c'est le lieu source pour tout un chacun engagé sur la voie de la connaissance, que ce soit de soi-même ou des autres : « Toute maison [...] se situe en un point central du monde. En son sein naissent des vies, se tissent des histoires, se forment des destins. En son abri se forment des consciences, se déploient et s'orientent des regards, des gestes, des pensées »<sup>207</sup>. Ainsi investie par le temps, elle est un édifice d'attente rendant compte de tout ce développement. Mais la maison n'est pas un lieu de la passivité ; elle fait corps avec les corps qui l'habitent et c'est un « corps en action, et *toujours en attente*. D'une attente en sourdine, indéfinie, vacante – patience illimitée des pierres »<sup>208</sup>. En même temps, elle peut se réduire à des pièces dont l'exiguïté met à profit les moments d'attente chez ses habitants. Clos, ces endroits sont des univers miniatures en expansion, qu'il s'agisse d'une attente valorisée positivement ou négativement. Il est à remarquer, pourtant, que ces instants où les personnages sont surpris en état d'attente sont enchaînés, homogénéité impossible pour les errants des grandes villes. Le lieu personnel est un

---

<sup>206</sup> Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, Quadrige / P.U.F., 1957, p. 24.

<sup>207</sup> Sylvie Germain, *Bohuslav Reynek à Petrkov : un nomade en sa demeure*, op. cit., p. 16.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 32. C'est nous qui soulignons.

liant pour le temps vécu, puisqu'il est constamment identique à lui-même : « La maison, dans la vie de l'homme, évince des contingences, elle multiplie ses conseils de continuité »<sup>209</sup>. Les deux pièces le mieux exploitées ici sont la chambre et, paradoxalement à première vue, les toilettes.

Le livre qui exploite au maximum les potentialités de la chambre comme lieu privilégié d'attente est, sans aucun doute, *Opéra muet*. Le récit s'ouvre, d'ailleurs, sur le sujet de l'attente comme thérapie pour la douleur d'avoir été abandonné par la personne aimée. Le cadre de ce processus de longue haleine et de lente maturation est la petite chambre où Gabriel vit coupé du reste du monde, comme dans une tanière dont l'avantage est l'étroitesse et le contact limité avec le dehors :

[...] il était un homme minime, Gabriel, et il tenait à le rester. Vivre comme en cachette au cœur de la grande ville, terré dans son logement où la lumière du jour ne parvenait que peu, à l'abri d'un haut mur dressé tel un rempart entre les hommes et lui, entre le ciel et lui, entre la vie et lui, cela lui convenait. Bien sûr, pendant le jour il lui fallait sortir de sa cache et s'en aller à son travail, courir les rues et le métro. Mais chaque soir il retrouvait son aire, s'y enfermait comme dans une boîte. (*OM*, 18)

L'opposition entre lumière et obscurité semble n'être là que pour mieux souligner l'opposition entre le lieu familial et l'espace du dehors. La chambre devient enclave creusée par l'attente de l'oubli, enclave que la ville elle-même semble avoir oubliée. Ce lieu ressemblant à une « boîte sombre percée d'un trou – sa fenêtre » (*OM*, 18-19) qui donne sur le mur d'en face contraste fortement avec l'espace convenablement invisible et, par conséquent, indolore « qui s'étendait hors des étroites limites de sa fenêtre » (*OM*, 19). « Ce mur lui ten[ant] lieu de ciel, de paysage » (*OM*, 39), la fenêtre réussit paradoxalement à circonscrire l'espace au lieu, à faire donc œuvre à rebours tout comme l'attente que le temps fasse son œuvre de destruction mnésique, revenant en boucle sur lui-même, jusqu'aux années d'avant Agathe.

La maison-chambre est aussi « lieu de l'échange et possibilité de passage »<sup>210</sup> et l'échange en question se fait avec le mur qui obstrue la vue et qui, recouvert d'une vieille peinture représentant un visage, constitue une temporalité révolue en miroir. À l'intérieur de sa tanière, Gabriel savoure l'immobilité dans l'attente et le lent passage du

---

<sup>209</sup> Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 26.

<sup>210</sup> Belinda Cannone, « Trois chambres littéraires. Xavier de Maistre, Ivan Gontcharov, Virginia Woolf », op. cit., p. 41.

temps<sup>211</sup> grâce au visage du docteur Pierre qui est lent à se décomposer sur le mur aveugle :

Ce visage, c'était un peu son compagnon, son confident muet ; c'était aussi son maître en patience et en oubli. C'était donc son ange gardien. Un ange gardien à sa mesure et à sa ressemblance. (*OM*, 18)

Ainsi, la destruction du bâtiment des bains turcs constitue un attentat à cet autre lieu familial qui est une aune de l'attente immobile. Ce bâtiment devenu lieu de seconde mémoire et source de stabilité est menacé de disparaître et de mettre à mal le passé personnel, car, à suivre Bruno Blanckeman, « toute topographie est mnémographie : les lieux de la vie commune, en disparaissant, emportent [...] les liens des hommes à leur propre mémoire, immédiate ou lointaine »<sup>212</sup>. C'est pourquoi la mise à mort de cette seconde mémoire déclenche une attente désespérée de l'instant où le mur-tampon face à l'espace citadin ne sera plus :

Mais voilà qu'à présent on s'en prenait à cette mémoire même, on attaquait son lieu, son corps, on se préparait à dévaster l'espace clos du songe, les tendres traces du désir. Le Docteur Pierre était condamné ; il serait abattu. (*OM*, 27)

La chambre reste toutefois le lieu d'observation et de déploiement de cette attente, à cela près qu'elle n'est plus la bulle protectrice d'auparavant, car déjà percée par la disparition prochaine de son rempart. L'inspection du chantier révèle une métamorphose inquiétante de ce lieu jusqu'alors immuable, métamorphose allant jusqu'à son aliénation : les panneaux interdisant l'accès effacent tout ce qui, jusqu'alors, était familier, et transforment le lieu connu en « lieu inquiétant, en une sorte d'espace maudit retranché du monde des vivants au cœur même de la ville » (*OM*, 35), mais surtout en lieu frappé d'atopie. La fascination de Gabriel pour ce genre de lieux-miroirs où il erre, car circonscrits tous au *désert de l'amour*<sup>213</sup>, tourne à la peur de l'égarement

---

<sup>211</sup> « Son temps de pose se comptait en années. Plus d'une décennie déjà s'était écoulée depuis que Gabriel habitait cette boîte » (*OM*, 19).

<sup>212</sup> Bruno Blanckeman, « Sylvie Germain : parcours d'une œuvre », in *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de sel*, études réunies par Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner, *Roman 20-50*, n° 39, juin 2005, p. 9.

<sup>213</sup> Appelé *désert* justement parce qu'il s'agit d'une *désertion*, à savoir d'un abandon qui creuse le vide à la place autrefois occupée par l'Autre. L'abandon est interruption qui engendre l'attente, mais cette dernière est *désertée* d'objet : « L'abandonné attend le retour de l'être aimé, attend pathétiquement, transforme sa vie en attente. Une attente qui s'enroule en spirale autour de son propre néant » (*P*, 94).



et au « total désarroi » (OM, 43). La chambre perd sa familiarité et ne réussit plus à induire le sentiment d'ancrage :

Il fixait le mur d'un air d'enfant perdu. Son paysage mural, qui était devenu avec le temps son paysage mental, commençait à s'effriter. Il savait depuis des semaines que cela devait arriver, mais il n'avait pas vraiment soupçonné, malgré ses craintes, l'effet que cela produirait sur lui lorsque cela arriverait. L'effet d'un désastre. (OM, 43-44)

L'écroulement du bâtiment et la disparition du visage familier de Docteur Pierre équivalent à un second abandon par un être familier. Cet événement marque « la destruction de sa propre carapace [et Gabriel] devra désormais affronter à la fois le monde extérieur et sa propre mémoire »<sup>214</sup>. Ainsi, la chambre devient désert mis à nu, son aire devient espace où la vie d'ermite n'est plus possible. Désormais, au lieu de se replier sur soi, Gabriel se voit obligé de réorienter son attente vers l'extérieur. D'un lieu de cache, la chambre devient lieu de guet des étranges voisins habitant l'immeuble d'en face mis, lui aussi, à découvert par la destruction du mur. Dans l'obscurité de son logis où il se tapit en évitant d'allumer la lumière, Gabriel passe son temps à les épier, persuadé que leurs bizarreries recèlent des mystères susceptibles de combler son attente indéfinie – celle, manifestement, d'un ravivage existentiel. Enfin, ce lieu d'attente devient tombeau, car Gabriel meurt sur son lit, délirant, dans l'attente d'Agathe. Ce faisant, il valorise une fois de plus l'immobilité, la passivité qui avait permis au temps de tout engloutir, y compris sa jeunesse passée dans la solitude.

Lieu d'attente à visée thérapeutique, mais également lieu d'excès par l'oubli de soi, la chambre peut aussi revêtir un caractère angoissant. Cet endroit de l'intimité et, *a priori*, de possession individuelle, peut cacher des secrets ténébreux. Les abus que Lucie doit subir de la part de son frère transforment la chambre en lieu hanté par la menace. Embusquée, impuissante, celle qui l'habite ne s'y sent plus à l'abri, mais à découvert, en proie à une attente terrifiée de son prochain supplice. Il convient de remarquer la transition ménagée par le récit et dont le point de départ est la fascination du renouvellement et surtout du lieu à soi. La chambre aménagée pour Lucie toute seule est, au début, objet de rêverie et surtout lieu de brassage de projections heureuses. La fille la découvre en cachette, alors qu'elle est encore vide, les meubles n'étant pas encore livrés. La description du lieu fait la place aux détails : un lit et un divan,

---

<sup>214</sup> Mariska Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain : la hantise du mal*, op. cit., p. 115.

l'armoire et la table. À la différence de Gabriel dans *Opéra muet*, pour la petite Lucie, la fenêtre est ouverture vers l'espace du dehors. Ce catalyseur pour la contemplation la fascine dès le début et c'est vers la fenêtre que Lucie se dirige dans la pénombre, afin de contempler « la vue qui s'étend jusqu'aux forêts » (EM, 69). La chambre est aussi réceptacle de l'espace extérieur rempli d'odeurs et de bruits. Le chant du crapaud Melchior la rassure, tandis que « les senteurs du potager, du verger et des prés affluent vers elle, apaisantes » (EM, 69). Cet espace du dehors s'offrant aux sens stimule l'attente de nouvelles découvertes qui émerveillent la petite enfant :

Lucie, accoudée à la fenêtre, ne lève pas les yeux vers les étoiles. Elle laisse son regard flâner à ras de terre. Elle puise ses forces dans l'odeur si vivace de la terre et de l'herbe, des fleurs, des arbres, des eaux dormantes. Elle trouve sa joie dans ce visible proche, dans cet espace qui l'entoure et qui ouvre à ses pas des chemins familiers, – des chemins d'aventure chaque jour nouvelle. (EM, 70)

Comme pour Prokop Poupa dans ses toilettes, la chambre de Lucie constitue une bulle à l'intérieur de laquelle le temps est suspendu et où la protagoniste savoure la fascination pour de menues révélations possibles.

Tout cela change une fois que ce lieu s'ouvre à la présence de l'agresseur. La chambre-promesse devient chambre-prison où Lucie est contrainte d'attendre les visites imprévues de son frère et de subir le viol. À ce moment, le lieu intime se délite, la chambre devenant espace-puzzle dont les composantes sont les autres lieux du traumatisme. Désormais, la mention du lit et du divan qui vont meubler la chambre de Lucie s'avère chargée de sens. La première fois que Ferdinand avait surgi à l'improviste dans la chambre de sa sœur, il s'était avancé vers elle tout en se déshabillant et, une fois arrivé au bord du lit, il « s'était penché vers elle, avait tiré d'un coup sec le drap et la couverture, l'avait saisie par le bras et forcée à se lever, l'avait traînée jusqu'au divan, et là s'était abattu sur elle » (EM, 106). Lit et divan sont ainsi investis comme lieux de

traumatisme<sup>215</sup>, tandis que la fenêtre devient ouverture en sens inverse, à savoir de l'extérieur vers l'intérieur. Comme dans *Opéra muet*, elle est brèche permettant l'intrusion dans l'espace intime :

*Mais il y a une fenêtre dont les volets sont grands ouverts, les rideaux non tirés. C'est la fenêtre du premier étage sur le flanc est de la maison située dans le coude de la paisible rue de la Grange aux Larmes. La lumière matinale y pénètre en toute liberté ; elle éclabousse les murs comme l'eau vive d'une fontaine, elle dessine de larges flaque chatoyantes sur le plafond et le parquet.*<sup>216</sup> (EM, 89-90)

La chambre entière devient lieu d'attente dans la peur, d'autant plus qu'elle est isolée des chambres habitées par les parents :

Chaque soir elle se couche avec la peur au ventre, et la colère au cœur. Elle se réveille plusieurs fois par nuit en sursaut, au moindre bruit elle se tourne vers la fenêtre. C'est par là qu'il entre. Il grimpe sur le mur du potager et de là il se hisse aisément jusqu'à sa fenêtre. Il peut s'introduire chez elle sans aucun danger. Les chambres où dorment les parents sont situées à l'autre extrémité de la maison. Et la chambre du dessous, c'est la sienne. Nul ne le voit, nul ne l'entend. La petite est sa chose. (EM, 103)

L'isolement se creuse davantage par l'emplacement du lit à l'écart, « en angle au fond de la chambre » (EM, 90). Il s'offre au regard comme lieu d'impuissance puisque c'est là que Lucie attend « *que surgisse cet Ogre, ce grand corps de sa haine. Elle attend comme attendent les proies qui ne peuvent s'enfuir, pétrifiées dans leur fatale faiblesse* »<sup>217</sup> (EM, 90). Les sens en alarme, couchée en chien de fusil, Lucie y paraît clouée, minuscule, tandis que le lit prend des dimensions disproportionnées<sup>218</sup>. À un

---

<sup>215</sup> Après l'agression, Lucie commence à détester ce lieu de l'intime où tout objet lui rappelle le viol. Les références traumatiques se multiplient de manière obsessionnelle surtout que ses parents refusent de la laisser reprendre son ancienne chambre : « Elle haïssait cette chambre, et par-dessus tout ce divan. Depuis cette nuit de septembre où le frère avait fait intrusion dans sa chambre, celle-ci lui était devenue prison. L'ogre avait détruit le calme bonheur du lieu, il avait transformé le divan en couche de détresse, – car c'était vers ce divan qu'il la traînait après l'avoir délogée de son lit, c'était sur ce divan qu'il la jetait, puis s'abattait sur elle. Pour ne pas laisser de traces sur les draps brodés de la petite. Lucie avait aussitôt demandé à revenir dans son ancienne chambre, mais sa mère s'était mise en colère devant ce caprice insensé. Lucie avait alors supplié qu'on retirât au moins cet horrible divan, mais là encore Aloïse n'avait rien voulu entendre. Et Lucie est restée prisonnière de sa belle chambre orientée vers le soleil levant, condamnée à y subir sans défense les visites de l'ogre. [...] Cette chambre était maudite, c'était un cabinet de magie noire où tout se retournait en son contraire, où se défigurait l'enfance » (EM, 121).

<sup>216</sup> En italiques dans le texte.

<sup>217</sup> En italiques dans le texte.

<sup>218</sup> La taille du lit est, selon nous, à l'image du temps d'attente qu'habite Lucie. La nuit est une durée obscure et qui semble sans fin à cause de la potentialité de la souillure qui peut arriver à tout moment. Nous pouvons ainsi dire que, dans ce cas, « les indices du temps se trouvent dans l'espace ». Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 237.

niveau général aussi, ce lieu du repos devenu sien engendre la crainte, en particulier chez les enfants :

Toute l'enfance – et c'est bien long l'enfance –, on dort seul dans un lit appelé lit d'enfant, pour bien marquer la différence avec celui qu'on nomme conjugal. Où l'on est à deux pour y faire des enfants, qu'on rangera plus tard dans des lits d'enfant et ainsi de suite... L'attente au lit est souvent rude, elle se nourrit de peurs, de fantasmes, d'ogres et d'angoisses. C'est l'antique attente que le soleil se relève, que la vie continue peut-être. On n'attend pas les mêmes choses ni de la même manière à l'horizontale que debout. Les enfants s'en plaignent assez qui ne savent quoi inventer tant ils redoutent l'attente du matin suivant.<sup>219</sup>

Pour Gabriel, comme pour Lucie, la chambre est un lieu-temps charnière : l'attente s'installe à partir d'un événement à caractère traumatique et en oppose les deux versants. Sophie Chauveau résume très bien cet aspect transitoire : « L'attente se situe à l'intermédiaire exact entre AVANT/APRÈS dans le temps et DEDANS/DEHORS dans l'espace »<sup>220</sup>.

Existe-t-il alors un coin dans la maison où le tourment de l'âme puisse faire la pause ? Prokop Poupá semble l'avoir trouvé. Dans *Immensités*, l'espace est à la mesure de sa situation : relégué à un statut de paria après l'installation du régime communiste en Tchécoslovaquie, Prokop Poupá occupe un petit logis où il est roi sans autre divertissement que les longs moments de méditation et de lecture aux... toilettes. Néanmoins, il s'agit d'un lieu-espace<sup>221</sup> puisque

tout coin dans une maison, toute encoignure dans une chambre, tout espace réduit où l'on aime à se blottir, à se ramasser sur soi-même, est, pour l'imagination une solitude, c'est-à-dire le germe d'une chambre, le germe d'une maison.<sup>222</sup>

C'est pourquoi l'ancien professeur de littérature, amoureux des lettres et donc enclin à la rêverie autour des mots, y trouve la paix et le confort d'un second logis. Confronté à

---

<sup>219</sup> Sophie Chauveau, *Patience, on va mourir*, op. cit., p. 94.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>221</sup> Tous les amis de Prokop partagent, d'ailleurs, le même statut de déclassés et chacun réagit à sa marginalité en se choisissant un lieu-espace d'évasion solitaire. Certains critiques ont érigé cet état des faits en règle au niveau de l'œuvre entière de Sylvie Germain : « Dans les œuvres de Sylvie Germain, la marginalité caractéristique des personnages s'accompagne toujours d'un intérêt particulier développé par les personnages pour des espaces singuliers. Chaque protagoniste affectionne des lieux secondaires dans une habitation comme le balcon ou encore le grenier, la salle de bains... Ces endroits constituent un espace de refuge, de communication et d'ouverture sur un autre monde ». Jocelyne Berthet, « *Immensités*. Pour une métaphysique du déchet chez Sylvie Germain », *Iris*, n° 19, Grenoble, Centre de recherche sur l'imaginaire – Université de Grenoble III, 2000, p. 95.

<sup>222</sup> Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 130.

un destin en permanent rétrécissement, il profite de sa disposition pour l'attention au peu dont il dispose, afin de se bâtir de vastes espaces intérieurs, où seule retentit l'attente de quelque chose d'indéfini. Le fait que l'endroit privilégié pour l'exploration de ces états d'esprit soit représenté par les toilettes n'est pas anodin : même le plus humble et plus exigü des lieux s'ouvre aux immensités intérieures, recherchées par le biais d'une attention particulière et de l'attente de menues révélations. En plus, du haut de son cinquième étage, Prokop bénéficie également d'une « ample vue plongeante sur [une] cour-jardin, et cela lui donn[e] une sensation d'espace et de profonde paix » (*Im*, 19). Cependant, le récit n'insiste pas davantage sur ce détail, mais revient en boucle aux toilettes – endroit qui semble construit à la mesure du personnage égaré dans un monde qui ne veut plus de lui. Tout d'abord parce que c'est le règne de l'hétéroclite : malgré sa « manie du compartimentage » (*Im*, 24), Prokop y entasse pêle-mêle des objets dont la plupart ne servent plus à grand-chose. Les toilettes sont en même temps un endroit plutôt obscur, où la lumière du jour pénètre chichement. Si le contact avec l'extérieur est limité, tout se joue à l'intérieur : l'exiguïté de l'espace est compensée par la tache d'humidité du plafond qui, lors de ses périodes alternant épanouissement et rétrécissement, fait l'objet de la contemplation de Prokop. Cette contemplation, loin d'être uniquement une activité ancrée dans le temps, se donne celui-ci pour objet : « [...] c'est la fleur du temps qui passe » (*Im*, 32). Ainsi, les toilettes sont le lieu où Prokop Poupa savoure le passage du temps tout en s'adonnant à la rêverie : « Mais Prokop rêvassait en ce lieu plus encore qu'il n'y lisait, car un rien mettait sa lecture en suspens » (*Im*, 37-38).

La permanente correspondance entre le lieu et le temps se fait aussi par le biais de l'attente. Cela parce que les toilettes sont un lieu de révélation empreinte de mysticisme. Tous les ingrédients de l'attente y sont – l'attention, la rêverie et l'esprit toujours aux aguets – et c'est en ce lieu de profonde humilité que le personnage prend connaissance de sa propre faiblesse, mais aussi des ouvertures possibles vers l'infini. Catalyseurs de la méditation, donc de l'attente d'une révélation, les toilettes représentent « l'espace par excellence où s'éprouve la finitude humaine et où s'entrevoit la possibilité de l'infini, hors concepts » (*Im*, 36). L'alternance entre la finitude et l'infini instaure un dialogue temporel qui va bientôt mettre face à face Prokop et Dieu, ce dernier faisant l'objet d'une lente découverte et d'une attente constamment renouvelée. L'expérience mystique transforme le lieu qui, isolait pour le personnage,

commence à ressembler de plus en plus à une grotte d'ermite où Prokop fait, patiemment, l'apprentissage d'une « humble sagesse pétrie de folie douce » (*Im*, 47). C'est l'arrêt, la lenteur qui conviennent à ce lieu où le temps se conjugue au ralenti et le protagoniste finit même par se consacrer à la pure contemplation, en renonçant à sa vieille habitude de lecture.

#### 4.3 *Espèces d'espaces*<sup>223</sup>

Bien que moins exploité – et ce non seulement pour ce qui est du traitement de l'attente – l'espace se manifeste quelquefois, ne serait-ce que de manière passagère. Il convient de souligner pourtant que, s'il n'est pas amplement exploité, sa description ne remplit pas un rôle purement mimésique<sup>224</sup>. En échange, l'espace se constitue en élément actif<sup>225</sup> pour la diégèse et sert souvent à la mise en texte de l'attente par son caractère anticipatoire.

C'est l'*incipit* du premier livre écrit par Sylvie Germain qui en témoigne : le cadre de vie des Pénél est un « univers où le temps lui-même est spatialisé »<sup>226</sup>, un *espace d'attente* régi par la lenteur allant jusqu'à l'immobilité, et bercé par la douce temporalité de la patience qu'induit l'alternance des saisons. C'est un espace à plat, ce qui crée un effet d'immensité, mais aussi d'harmonie entre le haut et le bas :

Ils vivaient au fil presque immobile des canaux, à l'horizontale d'un monde arasé par la grisaille du ciel, – et recré de silence. Ils ne connaissaient de la terre que ces berges margées de chemins de halage, bordées d'aulnes, de saules, de bouleaux et de peupliers blancs. La terre, alentour d'eux, s'ouvrait comme une paume formidablement plate tendue contre le ciel dans un geste d'attente d'une infinie patience. Et de même étaient tendus leurs cœurs, sombres et pleins d'endurance. (*LN*, 15)

<sup>223</sup> Syntagme reprenant le titre du livre de Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, coll. « L'Espace critique », 1997.

<sup>224</sup> Il s'agirait d'une description « dont la fonction, unique ou principale, est de mettre en place le cadre de l'histoire, l'espace-temps dans lequel les acteurs interagissent ». Jean-Michel Adam ; André Petitjean, *Le Texte descriptif. Poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, Nathan, coll. « Nathan Université. fac. Linguistique », 1991, p. 33.

<sup>225</sup> Détail remarqué aussi par Isabelle Dotan, en citant Jean-Yves Tadié (*Le Récit poétique*) : « Ainsi, "l'espace [devient] lui-même protagoniste, agent de la fiction" ». Isabelle Dotan, *Les clairs-obscurs de la douleur. Regards sur l'œuvre de Sylvie Germain*, Namur, Les Éditions namuroises, 2009, p. 19.

<sup>226</sup> Cécile Narjoux, « L'écriture des commencements de Sylvie Germain », in *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de sel*, études réunies par Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner, *Roman 20-50*, n° 39, Juin 2005, p. 74.

Poème de la lenteur<sup>227</sup>, cette recreation de l'espace paradisiaque n'échappe pourtant pas au danger de l'imprévisible ; il est alors question d'*espace en attente*, sujet à des bouleversements : « En ce temps-là les Pénél étaient encore gens de l'eau-douce » (LN, 15).

Ce qui brise l'harmonie initiale – et, de manière générale, l'harmonie existentielle des Pénél –, c'est l'appel à la guerre. Comme Marie Francis l'a souligné à propos de l'œuvre de Gracq, « l'attente de la guerre ou de la mort, thème obsédant des récits gracquiens, l'attente des personnages, se retrouve dans les lieux »<sup>228</sup>. Ainsi, l'appel à la guerre auquel Théodore-Faustin doit impérativement répondre le mène vers des terres inconnues. Sa marche retrace le cheminement adamique et la prise de possession de la terre après la perte du Paradis. Car, une fois arrivé sur le champ de bataille, il ne sera plus question que de terre. L'espace devient matière étendue à perte de vue, matière des origines de l'homme selon la Genèse. En même temps, cependant, cet espace fait coïncider naissance et mort, l'imprévisibilité constituant un appel sinistre de retour à la matière première. La sentence divine<sup>229</sup> menace de s'accomplir à chaque instant. Aussi la guerre dessine-t-elle un espace propre où l'homme vit en alarme, tous les sens aux aguets, car à l'attente de son anéantissement. Dans *Nuit-d'Ambre*, le texte insiste également sur l'aspect de la mort que l'on amène, détruisant ainsi l'équilibre de la fraternité en tant que condition édénique :

La guerre pouvait bien changer de lieu, changer de forme, d'armes et de soldats, son enjeu demeurerait éternellement le même, – il serait demandé à chaque fois et à chacun compte de l'âme de l'homme. (NA, 144-145)

L'espace et le temps se confondent, de cette manière, jusqu'à l'effacement de la mémoire du « Paradis ». Nourrie d'angoisse, la perception aboutit à la dissolution du réel en un amalgame où rien ne peut être distingué clairement :

La frayeur de la mort, de sa propre mort, venait de s'ériger en lui, pulvérisant d'un coup sa mémoire, ses songes, ses désirs. [...] il était pris au cœur de la bataille et depuis des jours déjà il vivait dans une alarme constante, ne différenciant même plus le jour de la

---

<sup>227</sup> « La terre était mouvance de champs ouverts à l'infini, de forêts, de marais et de plaines rouis dans les laitances des brumes et des pluies, paysages en dérive étrangement lointains et familiers où les rivières fauflaient leurs eaux lentes dans le tracé desquelles, plus lentement encore, s'écrivaient leurs destins » (LN, 15).

<sup>228</sup> Marie Francis, *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, op. cit., p. 22.

<sup>229</sup> « Car tu es glaise et tu retourneras à la glaise » (La Bible de Jérusalem, La Genèse, 3, 19).

nuît<sup>230</sup> tant les feux, le sang et les cris qui ne cessaient de jaillir de tous les coins de l'horizon toujours plus rétréci transformaient l'espace, le temps, le ciel et la terre en un énorme bourbier.<sup>231</sup> (LN, 39)

Désormais, la guerre devient l'objet d'une attente imprécise qui rend très fragile l'équilibre existentiel des Pénél. C'est pourquoi, aussitôt aperçu, l'endroit où Victor-Flandrin bâtera sa vie est présenté comme un espace quelconque, ne se distinguant par rien de spectaculaire, mais aussi comme un lieu soumis aux caprices des maîtres du monde. Situé dans une zone frontalière, généralement oublié à son propre rythme, il est, à l'instar du paradis d'origine des Pénél, un lieu d'attente de la prochaine guerre. Il est à remarquer la stratégie narrative qui glisse cette menace, allant d'une description tributaire des contes à une précision saturée de réalité :

Cet endroit n'était ni près ni loin, il était de nulle part. Il ne jouissait ni de la splendeur des littoraux sculptés par les mers, ni de la souveraineté des paysages architecturés par les montagnes, ni de la magnificence des déserts arasés par la lumière et le vent. C'était un de ces lieux perchés aux confins du territoire et qui, comme toute (sic) les zones frontalières, semble perdu au bout du monde dans l'indifférence et l'oubli – sauf lorsque les maîtres des royaumes jouent à la guerre et les décrètent alors enjeux sacrés. (LN, 76-77)

Plus tard, l'Europe entière est déclarée enjeu sacré et la Deuxième Guerre Mondiale vient transformer l'espace une fois de plus. De manière assez surprenante, il est assujéti au temps : « [...] il était revenu, le temps de l'ennemi, le temps du sang et de la peur, et à pas de géant cette fois » (LN, 275). De nouveau, la guerre entraîne l'enchevêtrement des repères spatio-temporels, transformant tout en incertitude et crainte. Rappelons aussi le départ d'Augustin et de Mathurin, départ qui est un transfert entre un « nulle part » et « un ailleurs plus terrifiant encore » (LN, 145). Face au danger, l'espace devient « une sorte de milieu indéterminable, où errent les lieux, de la même façon que dans l'espace cosmique errent les planètes »<sup>232</sup> :

Là-bas. Il n'y avait plus d'ici, ni même d'aujourd'hui. Il n'y avait que des là-bas, insituables autant qu'infranchissables, et des demains béants de peur. (LN, 276)

---

<sup>230</sup> Une indifférenciation que Gérard Genette a même généralisée : « [...] les deux termes sont évidemment unis par une relation très forte, qui ne laisse à aucun d'eux de valeur autonome ». Gérard Genette, *Figures II*, op. cit., p. 102.

<sup>231</sup> Cette image est reprise plus loin, lors de la participation d'Augustin et de Mathurin à la Première Guerre Mondiale : « Et c'était vrai, terre et chair se confondaient en une unique matière, la boue. [...] Un lieu de chute, vraiment » (LN, 153).

<sup>232</sup> Georges Poulet, *L'Espace proustien*, op. cit., p. 19.



Malgré sa position à l'écart, le hameau de Terre-Noire<sup>233</sup> reste un endroit en danger et le souvenir des « anciens séjours de l'ennemi dans [la] région » (*LN*, 278) le transforment en lieu d'attente : les habitants se préparent intérieurement pour le surgissement de la mort qu'ils soupçonnent « prête à leur sauter dessus, tapie, sournoise, dans un coin. Alors ils tendaient le dos, et se taisaient » (*LN*, 278).

Dans le même livre et dans le même contexte, l'espace s'articule autour d'un désir inavoué de mourir. Traverser cet espace devient cheminement de l'attente de la mort et nombreux sont les éléments constituant des métaphores tour à tour de l'attente et de l'anéantissement de soi. Les protagonistes de cette errance sont des antihéros : il s'agit de Michaël et de Gabriel partis faire la guerre aux côtés des Allemands. Néanmoins, le texte n'insiste pas exclusivement sur les deux frères, mais les assimile aux hommes envoyés faire la guerre à l'est. Le fragment détaillant leur parcours n'est pas encombré de noms propres ; Sylvie Germain préfère manifestement un récit poétique reposant sur les éléments naturels plutôt que sur des lieux précis. D'abord on évoque la mise en route vers l'est – la campagne de 1941 contre l'Union Soviétique, peut-on comprendre. L'enjeu est séduisant : la gloire promise – et, implicitement, attendue des guerriers – et l'engagement à la fidélité absolue jurée au Führer. Ils sont loin de deviner, au début, que « seul le vent battait ces plaines, et le froid seul les y attendait » (*LN*, 313). Le vent devient métaphore de l'attente, car il les pousse en avant ou bien vient à leur rencontre, tandis que le froid évoque explicitement la mort. Le froid a également une couleur qui est celle, éblouissante, de la neige recouvrant tout sur leur chemin. Le blanc s'ajoute à son tour comme métaphore du néant surtout parce qu'il efface les limites et transforme l'espace en désert : « Le froid n'en finissait pas d'étendre son désert, de repousser ses zones blanches, blanches à la folie, jusqu'aux confins de l'impossible » (*LN*, 313). La défaite à l'est leur fait rebrousser chemin, mais de manière détournée : exclus de tout pays – « Dorénavant tout lieu se nommait pour eux désert et guerre. » (*LN*, 315) –, ils se dirigent d'abord vers la mer. Le chemin paraît sans fin, car les soldats n'acceptent pas la défaite et sont encore loin de vouloir mettre

---

<sup>233</sup> Terre fertile si l'on pense au « tchernoziom » qui vient du russe et qui représente justement un type de sol de couleur noire, dans le livre, Terre-Noire est le lieu qui voit naître la longue lignée des Péniel. C'est, ensuite, une terre qui récompense le travail par de riches récoltes – la seule exception concernant le retour de Nuit-d'Ambre après le crime : la terre devient stérile à son contact, car il porte la malédiction de Caïn. Mais Terre-Noire est également ce lieu où se jouent les drames obscurs de l'Histoire, lieu périodiquement ravagé par les guerres.

fin à leur combat. Cependant, l'espace devient expression de l'attente que la violence prenne fin. Paradoxalement, il s'articule lui aussi autour d'une manifestation de violence centrée à nouveau sur le vent et le froid : dans la plaine que les hommes sont en train de traverser, le premier, « cinglant de neige, n'y courait en sifflements stridents que pour mieux établir le silence et illimiter le vide » (LN, 316). Quant au froid, il paralyse l'espace et menace de transformer les hommes en statues de glace. Une fois arrivés aux abords de la mer, ils sont accueillis pas le même vent, tout aussi cinglant et nullement allégé de violence et de froid. C'est à partir de cet instant que, chassés par la mer, aimantés par leur fidélité obstinée, ils se mettent en marche vers leur ultime destination, à savoir Berlin, la ville légendaire. Si Michaël et Gabriel font partie des soldats espérant y voir Hitler, leur démarche n'est point obscure : ils sont en route vers le dernier bastion où ils trouveront leur mort, fidèles à leur serment de bravoure. Avant qu'ils n'y arrivent, cependant, l'espace se transforme en métaphore de la mort et de l'abandon. Le printemps se laisse encore attendre comme si l'Allemagne nazie était vouée à rester figée en un hiver éternel. N'aura-t-elle pas été, la traversée de l'Europe, une marche à travers l'hiver ? Ensuite tout évoque le vide : les plaines et les villages sont déserts, tandis que les maisons deviennent à leur tour métaphores de la mort, car renfermées sur leur abandon. À l'intérieur l'humidité a lentement raison des objets, alors que le temps se pétrifie dans le « corps » des horloges dont « les balanciers s'étaient immobilisés » (LN, 317). L'espace est désertique puisque « la mer, la terre, les villes, – tout rejetait la vie » (LN, 317). Si les gens fuient les villes devenues des cryptes, et surtout Berlin, c'est bien vers cette ville thanatique que les frères Péniel et leurs camarades se dirigent, « à contre-courant des foules en exode, à contre-courant de l'histoire, toujours chantant » (LN, 317). Leur démarche aura été nourrie d'attente, leur traversée d'un espace hostile, un entraînement à la dernière lutte leur faisant courir « de barricade en barricade, de porche en porche, de toit en toit » (LN, 319). Le narrateur ne passe pas sous silence leur désir le plus intime : celui du sacrifice sur l'autel de la violence perpétrée par Hitler et ses acolytes : « Leur aventure touchait à sa fin, ils le savaient. Et ils s'en réjouissaient » (LN, 318).

Si, auparavant, Terre-Noire était un espace plutôt passif, un espace en attente, car en danger<sup>234</sup>, vers la fin de *Nuit-d'Ambre* ce « micro univers » connaît une métamorphose d'origine biblique. De retour chez lui, après un voyage en train dans la

---

<sup>234</sup> L'attente étant étayée sur l'incertitude, le doute.

même indifférence qu'au début, le protagoniste éponyme arrive sur le quai désert, où personne ne l'attend. Cependant, l'espace et le temps reviennent en boucle sur eux-mêmes par ce retour au « bercail » : « On le voit, les lieux se comportent exactement comme les moments du passé, comme les souvenirs. Ils s'en vont ; ils reviennent »<sup>235</sup>. Si l'accueil à la ferme est une réintégration dans l'atemporel familial – on le reçoit comme s'il ne s'était absenté que très peu – la terre le rejette. Elle devient ainsi espace en attente de la rédemption de ce Caïn moderne. Inspiré ouvertement par la Genèse, le texte oblique vers le rejet à cause du crime commis sur Roselyn Petiou, son frère diagonal :

La présence de Nuit-d'Ambre cessa cependant bientôt d'être un renfort, car malgré tout le soin et l'effort qu'il portait à son travail le résultat se révéla un désastre. Chaque arpent de terre qu'il avait labouré devint sec et pierreux et pas une seule des graines qu'il avait semées ne germa. Les orties et les ronces se levaient sur ses pas. Et de même avec les bêtes, – toutes celles dont il s'était occupé tombèrent malades et même crevèrent. La malédiction de Caïn à laquelle il avait voulu échapper venait de le frapper à son tour, – les champs refusaient les travaux de ses mains, les chemins rejetaient les traces de ses pas, les animaux dépérissaient. Tout se faisait stérile à son contact, sol et bétail. (NA, 324-324)

Ce lieu hostile semble rester tel quel jusqu'au retour de cet enfant prodigue complètement transfiguré. Il s'agit de la transformation spirituelle et du rachat par l'amour de son fils, Cendres. Même si Nuit-d'Ambre ne quitte pas la ferme, il doit apprendre à travailler le bois afin de ne pas rester inoccupé et cela n'est point dépourvu de signification : les arbres<sup>236</sup>, haïs dans son enfance, deviennent le point de retour d'un homme à l'âme déracinée. Ainsi, « la nature a pour fonction essentielle de représenter l'histoire même du guetteur, de décrire son aventure, de signifier son attente »<sup>237</sup>. Cependant, prenant conscience, lors d'un instant de grâce, de la rémission possible, bien que longue à venir, de son péché, Nuit-d'Ambre est surpris à la fin du livre en train de remonter le chemin qui mène à la ferme. Déplacement ascendant signalant la réconciliation entre le haut et le bas, il s'agit aussi d'un accueil que lui fait cet espace tendu dans une nouvelle attente, dont l'objet est la réconciliation entre l'homme et Dieu.

<sup>235</sup> Georges Poulet, *L'Espace proustien*, op. cit., p. 23.

<sup>236</sup> En même temps, cependant, rappelons, si besoin est, que les forêts forment l'espace privilégié dans *Jours de colère* et que, plus tard, *Éclats de sel* s'ouvre par la contemplation d'un hêtre solitaire à partir de la fenêtre d'un train. Comme Nuit-d'Ambre, Ludvík connaîtra lui aussi un second enracinement spirituel à côté d'un enracinement dans son monde.

<sup>237</sup> Marie Francis, *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, op. cit., p. 219.

La grâce tient de l'instantanéité<sup>238</sup> pure, mais opère une transfiguration<sup>239</sup> du Moi qui réconcilie l'espace et le temps. Si le texte biblique garde son intransigeance<sup>240</sup>, la version de Sylvie Germain semble relever plutôt du Nouveau Testament, car l'errance de Nuit-d'Ambre se fait désormais dans un espace ayant renoué avec le ciel. L'espace paradisiaque en attente au début du *Livre des Nuits* regagne sa paix d'autrefois puisque Nuit-d'Ambre le remet à la grâce de Dieu<sup>241</sup> :

Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu remontait vers la ferme. Il n'était plus un extradé, pas même un exilé. Il était simplement un errant. Un errant sur sa propre terre. Un vagabond qui portait Dieu sur ses épaules. Car il y a en Dieu une part d'enfance éternellement renouvelée, et qui demande à être prise en charge. (NA, 430)

Dans le même sillage, c'est toujours d'une remise à flot qu'il est question dans *Éclats de sel* lorsque Ludvík choisit de prendre une semaine de vacances dans un village de montagne afin de « respirer un autre air et se changer les idées » (ES, 81). Tout comme pour Nuit-d'Ambre, son chemin suit un mouvement ascendant, ouvrant ainsi la voie à la mise en question de sa réintégration spirituelle et du pardon pour avoir abandonné Joachym Brum, mais aussi de s'être abandonné lui-même en s'exilant pendant onze longues années. Sa longue et maintes fois détournée méditation sur la réconciliation avec lui-même et le monde naît à la suite de rencontres faites dans des lieux de hasard, comme il est arrivé dans *Nuit-d'Ambre*. Ainsi, cet espace de transition n'est, lui non plus, simple décor, mais agit en catalyseur de l'attente stimulante pour la réflexion. À la différence du paradis à l'horizontale des Pénies, le village de Ludvík est « très haut perché dans le silence » (ES, 81). Les deux, cependant, font corps avec le ciel. La montagne représente ainsi « un *axis mundi* qui mène l'homme vers les valeurs

---

<sup>238</sup> « Action surnaturelle, la grâce n'agit pas dans le temps humain, mais dans le présent seul. Elle est tout entière dans le point sans durée. Elle est ce qui seul est véritablement présent : instantanéité absolue ! » Georges Poulet, *Études sur le temps humain I*, Paris, Plon, 1965, p. 35.

<sup>239</sup> « La grâce transcende le présent, elle en fait un moment d'illumination infiniment simple, de lumière pure (...) ». *Loc. cit.*

<sup>240</sup> « Maintenant, sois maudit et chassé du sol fertile qui a ouvert la bouche pour recevoir de ta main le sang de ton frère. Si tu cultives le sol, il ne te donnera plus son produit : tu seras un errant parcourant la terre » (*La Bible de Jérusalem*, La Genèse 4, 11-12). / « Tu es maintenant maudit du sol qui a ouvert la bouche pour recueillir de ta main le sang de ton frère. Quand tu cultiveras le sol, il ne te donnera plus sa force. Tu seras errant et vagabond sur la terre » (*La Traduction Œcuménique de la Bible*, La Genèse, 4, 11-12). Les deux versions sont disponibles en ligne par les soins des éditions du Cerf : <<http://bibliotheque.editionsducerf.fr/home.htm>>.

<sup>241</sup> « Entre gens de l'eau-douce ils s'appelaient plus volontiers du nom de leurs bateaux que de leurs propres noms. [...] Les Pénies étaient ceux d'À la Grâce de Dieu » (LN, 16-17).

essentielles ; c'est le lieu de rencontre entre le ciel et la terre<sup>242</sup> et, dans les anciennes croyances, la demeure des dieux – c'est donc l'espace mystérieux où tout peut arriver »<sup>243</sup>. Le lieu s'ouvre à l'espace qui l'entoure et le paysage ainsi brossé est un paysage d'attente dont tous les ingrédients sont présents qui permettent au protagoniste de réfléchir sur le mystère des choses qui le tourmentent :

Et tout le paysage alentour était mué par la neige en un désert étincelant, un territoire de songe et de patience. Le village et la terre taisaient leur histoire, ils se tenaient recueillis au profond d'une attente qui dépassait de loin celle de la saison prochaine, aussi inscrite en eux, bien sûr, mais sans hâte ni nostalgie. Il s'agissait d'une attente plus ample, tout à fait nue, sans objet ni élan ; une attente solitaire, pénétrée de lenteur, de douceur, de rigueur. Une attente où confluaient le bleu du ciel, le noir basalte des nuits, l'errance des nuages et de leurs ombres sur le sol, le tremblement des étoiles et de leurs reflets sur les eaux prises en glace, la mémoire des éléments sous la roche et l'écorce, le souffle chaud des bêtes, et le regard des hommes posé sur ce silence, et aussi le vol des oiseaux traversant tout cela. (ES, 81-82)

Silence, lenteur, songe et patience deviennent les constantes de ce paysage qui isole Ludvík et, ce faisant, lui octroie le répit de s'approprier l'espoir de réconciliation entre les mondes, que son ancien maître spirituel avait gardé jusqu'à la fin de sa vie. En même temps, c'est un espace où la blancheur aveuglante efface les repères – signe que Ludvík doit assouvir lui-même son attente affamée de réponses. Par conséquent, c'est de manière faussement contradictoire que cet espace ouvert – et qui ouvre – à l'infini est en même temps labyrinthique, tout comme sa chambre où le regard de Ludvík est, le plus souvent, rivé au « mur nu que posé[s] sur les pages » (ES, 95) d'un livre :

Ludvík marchait le long des sentiers verglacés, et l'espace alentour déployait sa blancheur à perte de vue, le vent sifflait son froid à perte de souffle, l'esseulant encore plus dans ses pensées passives. (ES, 92)

Sa distraction se doublait d'une étrange **attention** ; il se sentait requis par un **devoir de veille**, mais sans pouvoir saisir l'objet de son **attente**. Il s'endormit ainsi, tout habillé, le livre tombé sur ses genoux, la lumière allumée. Il en fut de même le lendemain et le surlendemain. Tout le jour il arpentait les chemins blancs, sans but précis ; des chemins de rien, de nulle part. Un labyrinthe à ciel ouvert, vibrant de froid et de lumière, où par instants, sifflait le vent, feulait le vent, craquait au loin une branche ou le cri âpre d'un oiseau comme pour mieux rehausser le silence. Il frottait son regard à la neige, son ouïe à l'aridité du silence, et ses pensées au vide. (ES, 95-96)

---

<sup>242</sup> Cela nous fait penser au cas intéressant de l'adjectif latin *altus*, qui signifie, selon le contexte, *haut* ou *profond*. La montagne est l'espace ouvert à toute promesse d'accomplissement.

<sup>243</sup> Ruth Amar, « Le sel comme métaphore de l'écriture dans *Éclats de sel* », *op. cit.*, p. 124.

Des lieux aux espaces, le traitement spatial de l'attente relève, chez Sylvie Germain, d'un délitement qui s'accorde à celui des personnages. Si on privilégie les lieux précis au détriment des grands espaces, c'est surtout parce que cette incohérence sert à mettre des personnages indécis en attente. Il s'agit donc de *lieux de mise en attente* et qui ménagent les révélations par bribes ou bien qui intriguent jusqu'à ce que l'âme revienne en boucle sur elle-même en quête de réponses. Ainsi, l'espace est un élément épisodiquement actif dans le récit ; les descriptions – dont l'étendue est d'ailleurs limitée – ne sont pas seulement des échafaudages du cadre de vie, mais des esquisses d'intrigues, dans la mesure où c'est souvent le lieu qui interroge le protagoniste, le stimule à réfléchir, puis à laisser la réflexion mûrir dans l'attente d'une révélation personnelle. Lieux d'attente, en attente ou de mise en attente, ce sont autant d'instances d'interpellation discrète de ceux qui se savent requis par une attention dont ils font eux-mêmes l'objet. Souvent, ces lieux font signe par la manière dont ils sont esquissés à travers des couleurs et des bruits. L'univers chromatique et auditif est une ressource stylistique riche pour l'expression de l'attente.

## 5. Entre peinture et musique : sons et couleurs

Les lieux et les espaces évoqués ci-dessus ne sauraient pas se définir uniquement par un fonctionnement passif – simple « nature morte » qui accueille des personnages en attente. En échange, ils prennent vie grâce à une riche palette de couleurs et à de subtiles évocations sonores qui leur donnent vie et qui, en même temps, précisent mieux leurs « habitants ». Cela ne surprend pas vu l'intérêt de Sylvie Germain pour les arts. Sensible à la musique, elle l'est encore plus à la peinture. En témoignent les essais consacrés à cet art (*Ateliers de lumière*) et les livres centrés sur les couleurs (*Couleurs de l'invisible*<sup>244</sup>, *L'Encre du poulpe*<sup>245</sup>). Des critiques l'ont déjà remarqué : l'emploi des couleurs va au-delà de l'utilité descriptive :

---

<sup>244</sup> Sylvie Germain, *Couleurs de l'invisible*, dessins de Rachid Koraïchi, Paris, Al Manar, coll. « Méditerranées », 2002.

<sup>245</sup> Sylvie Germain, *L'Encre du poulpe*, Paris, Gallimard, coll. « Page blanche », 1998.

En cheminant dans les récits de Sylvie Germain, on a le sentiment d'être convoqué par une qualité d'écriture de la couleur qui dépasse la simple dimension descriptive de ce qui est perçu. Aussi s'interroge-t-on : chez notre auteure, le dire de la couleur qui, à l'évidence, appartiendrait en tout premier lieu à la catégorie de la sensation, ne s'enracinerait-il pas dans un vécu spécifique de la couleur ?<sup>246</sup>

L'un des « vécus spécifiques » de la couleur est, dans certains livres de Sylvie Germain, l'attente. Selon Roger Grenier, cette dernière est une œuvre temporelle d'envergure, un réflexe alimenté en permanence, qui répond à ou se nourrit de sensations :

Quand elle devient [...] habitude, l'attente prend une odeur, une couleur, s'associe à la lumière du ciel, aux néons d'un café, à la pénombre d'une chambre, au bruit des pas sur un trottoir... Elle fait de nous des chiens de Pavlov [...].<sup>247</sup>

En fait, lumière et musique ont un rapport étroit avec l'attente, soit qu'une couleur dominante revienne de manière obsédante, soit qu'une combinaison précise de couleurs brosse un tableau expressif. La bigarrure est l'expression d'une pure faim de couleur. Bruit obsédant, symphonie ou désordre auditif, tout peut s'accorder – ou se désaccorder – pour accompagner un état d'attente. Quel est alors le modèle d'organisation ?

L'une des formes les plus prégnantes d'attente est celle dont l'objet n'existe plus, celle qui poursuit donc une chimère, qui s'oriente à rebours dans le temps. Une attente qui piège aussi plein de personnages chez Sylvie Germain et cela dès le premier livre. Sans doute, le personnage-clé pour illustrer cette situation est Margot Pénier, dont le mariage est interrompu pour un temps indéfini. Pour elle, la couleur dominante est le blanc. Couleur sans rival, mis à part d'autres brèves irrptions chromatiques, le blanc marque tout d'abord le désir amoureux que Guillaume Delvaux éveille en elle à l'improviste et qui la livre à l'attente de son assouvissement :

Depuis ce jour où il l'avait blanchie à la craie, son corps n'était plus qu'une page éclatante de vide toute tendue dans l'attente de cette écriture nouvelle qui ferait d'elle et de sa vie un livre en mouvement, en fête et en folie. (LN, 182)

Le blanc devient donc point de départ mystérieux, couleur annonciatrice de l'accomplissement amoureux et de l'épanouissement sexuel. Il est origine, couleur d'avant l'impulsion que l'amour donne à l'existence : « Considéré comme *origine*, le

---

<sup>246</sup> Jacqueline Michel, « Sylvie Germain et le récit de la couleur », in *Sylvie Germain et son œuvre*, textes réunis et présentés par Jacqueline Michel et Isabelle Dotan, Bucarest, EST – Samuel Tastet éditeur, 2006, p. 35.

<sup>247</sup> Roger Grenier, « L'attente et l'éternité », in *Nouvelle revue de psychanalyse*, « L'Attente », n° 34, Paris, Gallimard 1986, *op. cit.*, p. 180.

blanc est l'**unité créatrice**, la lumière qui contient tout »<sup>248</sup>. C'est aussi la pureté en attente d'être maculée, dans ce cas par l'initiation sexuelle. Ainsi, l'attente initiale du mariage est le prétexte de tout un rituel préparatoire pour Margot en train de confectionner elle-même sa « fabuleuse » robe de mariée – véritable « poème de blancheur, de reflets et d'éclats » (LN, 185). Les références à la blancheur s'enchaînent : les deux bœufs attelés à la charrette ont les cornes « ornées de rubans blancs », Margot est, à la manière de sa mère et de Blanche, une « poupée de craie tout emmitouflée de belles étoffes » qui porte le blanc avec « magnificence », tandis que les habitants venus admirer la fille de Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup découvrent « la blancheur comme jamais encore ils ne l'avaient vue » et, enfin, l'impatience de la mariée se trahit par les bottines « blanches » qui la marquent d'une manière insistante, et commencent à « battre la démesure et résonner avec plus de fracas qu'un millier de tambours » (LN, 186-187). Mais la fête est suivie par la folie – qui seule subsiste : le futur mari, s'accommodant mal des Pénier et de leur étrangeté, préfère s'enfuir à la dernière minute. Le choc pour Margot n'est pas des moindres : l'attente trahie tourne à l'attente à rebours, à l'attente insensée. Le passage se fait, d'un côté, par l'introduction de la couleur opposée – derrière Nuit-d'Or qui sort de l'église en portant sa fille évanouie dans ses bras, « la foule se referma comme une eau noire » (LN, 190) – et, de l'autre, sur des accords suggérant le rêve brisé et la folie : après l'attente impatiente précédant l'arrivée du message de Guillaume, marquée par le martèlement sur la pierre du parvis, un nouveau martèlement accompagne la danse en rond de la jeune femme qui ressemble à une « toupie ». À cela s'ajoute le « joli petit rire comme un tintinnabullement de grelots de verre » (LN, 188). Ces deux sons se répercutent « drôlement sur la voûte » (LN, 188) jusqu'à ce qu'ils culminent par un « cri suraigu » que Margot pousse avant de s'effondrer « comme une marionnette dont on vient de couper tous les fils » (LN, 188). Lors de cette scène de désolation, elle s'empare aussi du vieux rideau violet et moisi du confessionnal, qu'elle jette sur ses épaules peu avant de s'évanouir. Cette couleur, attribut de tempérance, de lucidité et d'équilibre<sup>249</sup>, apparaît pour la deuxième fois : elle a été choisie par Guillaume Delvaux pour lui peindre « la pointe des seins, les lobes

<sup>248</sup> Georges Romey, *Dictionnaire de la symbolique. Le Vocabulaire fondamental des rêves*, Tome 1, « Couleurs et couples de couleurs, métaux et minéraux, végétaux, animaux », Paris, Albin Michel, 1995, p. 58. Sauf mention de notre part, tous les soulignements appartiennent à l'auteur.

<sup>249</sup> « Couleur de la tempérance, fait d'une égale proportion de rouge et de bleu, de lucidité et d'action réfléchie, d'équilibre entre la terre et le ciel, les sens et l'esprit, la passion et l'intelligence, l'amour et la sagesse ». Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p 1020.



d'oreilles et les paupières ainsi que la toison du sexe » (LN, 180). À son tour, Margot l'étend sur ses lèvres : ainsi, pour tous les deux, le violet souligne les lieux charnels du désir. Si, à prendre en compte les détails précédents, l'utilisation de cette couleur à valeurs mystiques « dans la symbolique chrétienne, mais aussi chinoise et, suivant quelques indices, peut-être égyptienne »<sup>250</sup> n'est pas sans évoquer un sacrilège, force est de rappeler que le violet est aussi la marque du demi-deuil ainsi qu'« un **superlatif de l'éloignement** »<sup>251</sup>. Le demi-deuil vécu à travers ce rêve de blancheur est ravivé jusqu'à la fin de ses jours : « Margot ne franchit jamais l'heure de son exil, elle resta pour toujours sur le seuil de ce lumineux matin qui avait salué ses vingt ans et les préparatifs de ses noces » (LN, 195).

Le rêve de blancheur de Margot se poursuit dans le même livre chez Gabriel et Michaël Péniel qui reviennent mourir à Berlin peu de temps avant le suicide d'Hitler. Couleur « du Mystère dans sa manifestation **apaisante** »<sup>252</sup>, le blanc représente la mort qui séduit, car c'est un moyen de retour en arrière, vers l'enfance. Le combat que les deux fils Péniel mènent est celui inutile des SS, fidèles à la parole donnée au Führer, dans une ville en ruines où le blanc est la couleur manquante, remplacée par des nuances de violence, de souffrance et de mort :

Le ciel était couleur de brique et de poussière, les rues couleur de flammes, les murs couleur de sang, et les hommes couleur de plâtre, de rouille et de brouillard. (LN, 319)

C'est la fascination pour leur mort qu'ils savent proche qui fait rêver les Obergrenadiere Péniel « pris de tendresse, de passion blanche » (LN, 321), d'une « transparence pure » (LN, 320). Si le visible est dominé par ce *désir synesthétique* de « lumière blanche, soyeuse de froid, de vide » (LN, 321), les bruits de la machine de guerre s'estompent et se muent en un « silence inouï » (LN, 320). Absence de son et de couleur s'accordent afin de souligner l'appel indéfini de la mort, pareil à un chant de sirène promettant le pardon et le retour en arrière jusqu'à l'enfance partagée avec Raphaël, le troisième frère à la voix merveilleuse, « pur accent de miséricorde » (LN, 321). Attente tardive et vaine, culminant par l'explosion qui enterrera sous les décombres, mêlés « aux cendres de la grande Ville, aux cendres de l'histoire et de l'oubli » (LN, 322), leurs « corps écrasés ».

---

<sup>250</sup> Georges Romey, *Dictionnaire de la symbolique. Le Vocabulaire fondamental des rêves*, Tome 1, « Couleurs et couples de couleurs, métaux et minéraux, végétaux, animaux », *op. cit.*, p. 146.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 72.

Si le cri et le rire traduisent la folie dans laquelle glisse Margot, chez qui l'attente-désir est trahie, dans *L'Enfant Méduse*, les sons associés au regard vers le passé acquièrent pourtant des valeurs quasi magiques. Après la mort d'Anne-Lise, les Limbourg semblent perdre l'usage de la parole, à quelques exceptions près : « On ne parle presque plus, comme si chacun de la famille avait perdu le sens des mots, surtout des simples mots de tous les jours. On se retient de pleurer, de maudire, de hurler vengeance » (EM, 59). À table, la colère du père éclate de temps en temps, impuissante. Il a beau « siffler entre ses dents » des menaces à l'adresse de l'assassin : personne ne peut l'identifier. Les paroles de la mère sont rares et, bien qu'adressées à Pauline, l'aînée, elles semblent faire marche arrière vers Anne-Lise. D'ailleurs, son attention ne distingue plus entre présent et passé ; guettant un temps désormais révolu, elle tend l'oreille dans l'espoir d'entendre des bruits impossibles : « le rire de son enfant, ses pas sautillants d'écureuil, sa jolie voix aiguë » (EM, 60). L'aphasie gagne aussi Pauline : elle n'a plus « n'a pas de mots pour exprimer sa douleur, pour appeler Anne-Lise » (EM, 60). Cependant, il lui reste sa flûte dont elle joue pendant tout l'été qui suit la mort de sa sœur. Les évocations de cette musique ne sont pas nombreuses, car le deuil se traduit surtout par des silences ou bien par une musique qui ne semble être que cela, un silence pesant et dérobant la voix à ceux qui le perçoivent. Ainsi, dans *l'Enluminure* qui précède le développement de la séquence du deuil, on apprend que les enfants, autrement gais et bavards, ne restent pas insensibles à la mélodie « lente, hésitante un peu, mais si jolie » (EM, 56) de Pauline :

Soudain leurs rires et leurs cris s'interrompent, lorsqu'ils entendent le son léger, si têtù, de la flûte. Ils se souhaitent bonsoir d'une voix assourdie, et ils s'éloignent d'un air grave vers leurs maisons en écoutant la mélodie. (EM, 58)

C'est que la musique de Pauline a des résonances orphiques : elle veut briser les portes de l'enfer afin de lui arracher la petite fille victime d'une profanation. L'intertextualité permet d'insister sur le rôle de *psychopompe à contre-courant* que veut revêtir Pauline grâce à sa musique :

Il lui reste sa flûte. Elle n'a cessé d'en jouer tout au long de l'été. Comme le magicien qui avait ensorcelé les rats puis les enfants de Hammeln, pour les perdre sans retour, elle joue, elle joue sans fin. Mais elle joue à rebours du magicien de Hammeln ; elle voudrait désensorceler sa petite sœur, rompre le charme noir de la mort, faire se lever la lourde pierre qui la retient dans le froid de la terre parmi les ancêtres de la famille. [...]

Elle joue à fleur de rêve, elle souffle à fleur de son chagrin comme on souffle sur une brûlure pour tenter de l'apaiser. (*EM*, 60-61)

Si nous avons mis l'accent, jusqu'à présent, sur une couleur dominante, il faut maintenant analyser les situations où l'on privilégie l'éclatement chromatique. Ainsi la palette des couleurs dans *Immensités*, qui repose sur une décomposition chromatique jusqu'aux « champs de bataille où lumière et ténèbres se livr[ai]ent un combat sans pitié, muet et glacé » (*Im*, 132). Récit d'une quête spirituelle hésitante, avançant par à-coups, faisant marche arrière ou bien s'enlisant dans le présent, *Immensités* met en scène un personnage tendu dans l'attente d'une révélation mystique. La perception du personnage – y compris visuelle et auditive – n'est pas homogène, mais spectrale, décomposée. Le meilleur exemple est donné par la réflexion de Prokop autour du mystère de l'être humain, fait de visible et d'invisible : ce dernier ne se laisse percevoir qu'à la suite d'une longue, attentive et patiente contemplation. Pressentant déjà une révélation en réponse à ses questions mystiques, le personnage rêve autour de la décomposition du corps en « un ensemble de formes et de forces que l'on ne distingue pas au premier coup d'œil » (*Im*, 112). Déconstruction métaphorique, mais également chromatique : le corps est le résultat d'un mélange de visible et d'invisible à la manière d'un ocre « dense » qui « résulte d'un mélange de diverses couleurs » (*Im*, 111). Décomposer l'« ocre » qu'est le corps aboutirait à la découverte de ce qui en lui est part d'ombre et de lumière :

Il faut contempler longuement, avec patience et attention, cet ocre, pour commencer à y déceler les couleurs qui le composent ; cela est plus aisé quand cet ocre est déjà fané, délavé par les pluies, le soleil. Alors on repère un à un les coloris utilisés et dans quel ordre et quelle quantité ils ont été mêlés les uns aux autres. On décompose l'ocre final pour remonter à sa source, on regarde à rebours, et on aperçoit un premier fond de violet que du jaune pur avait bruni, puis le violet se divise à son tour en pourpre en en bleu dont il faut évaluer le dosage. Pareillement, si l'on observe longtemps un être, on peut traverser son apparence et découvrir d'autres silhouettes encloses en lui, et ses parts d'ombres et de lumière. (*Im*, 112)

D'ailleurs, l'attention accordée aux choses et aux êtres dans le parcours de Prokop est une odyssée de la découverte de soi : « Sa patience, sa passivité, son attentisme sont des ouvertures sur l'altérité »<sup>253</sup>. Ainsi, se laissant aller à la contemplation – à ce point

---

<sup>253</sup> Bénédicte Lanot, « Fable du deuil et morale du renoncement », in Sylvie Germain. *Regards croisés sur Immensités*, sous la direction de Mariska Koopman-Thurlings, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2008, p. 24.

dépourvue de finalité mystique à proprement parler –, Prokop Poupa observe la tache d'humidité dans les toilettes, qu'il appelle « la fleur du temps qui passe ». Cette contemplation repose elle aussi sur le jeu des couleurs : « la peinture jaunie se cloquait, se craquelait, nuançait ses teintes d'ocre pâle et de verdâtre » (*Im*, 25). De même, l'intérêt porté à la pivoine prise en photo par Jonáš Tupík donne lieu à une médiation sur la patience. De nouveau, la couleur d'élection est le blanc avec ses nuances. Or, l'auteur insiste sur le fait que Jonáš ne prend pas de photo de bouquets de fleurs ; la pivoine solitaire « à demi effeuillée » est comme un double végétal de Prokop Poupa, homme solitaire, ayant franchi la moitié de sa vie. Le regard qu'il pose sur les choses et sur les êtres est encore embrumé. La bouteille dans laquelle repose la pivoine est assez sale aussi, car « elle n'avait pas été lavée, un dépôt crémeux en cernait le fond et une buée laiteuse opacifiait sa paroi » (*Im*, 129). Cependant, la fleur est un hymne à la lumière et un exemple d'humilité et de patience :

Ce vase de fortune paraissait être de fine porcelaine, ou même de nacre translucide, et les quelques pétales encore ouverts au bout de la tige glissée dans le goulot étaient d'une blancheur veloutée comme si la tige avait absorbé tout le lait et en avait nourri, coloré sa tendre fleur. Quant aux pétales chus, ils s'évaporaient presque sous le regard tant ils étaient légers, opalescents. C'était la fleur la plus onctueuse qui se puisse être, et son blanchiment était rehaussé par les volutes d'ombre qui s'enroulaient alentour. [...] C'était la fleur la plus humble, la plus patiente qui se puisse voir ; une oraison de fleur. (*Im*, 129)

Les compositions photographiques de Jonáš bâtissent une géographie de la lumière et des ténèbres et c'est cela précisément qui retient l'attention de Prokop. Les espaces qu'il traverse du regard sont des espaces où les couleurs dévoilent un pan d'invisible facilitant l'accès à l'immatériel. L'issue de l'affrontement chromatique est incertaine, « inconnue ». Pourtant, tout comme la rêverie autour des mots, il s'agit d'une rêverie matérielle ; la contemplation des photos de Jonáš fait percevoir un espace charnière donnant accès à l'au-delà :

Et par-dessus tous ces paysages évanescents s'étendaient des ciels tantôt sombres, tantôt traversés de turbulences aux éclats de métal. Il y avait aussi des ciels repeints, couleur d'ancolie, d'or terni ou de vieil ivoire, et des forêts sépia, des rivières ambrées, des nuages roux filetés de doré, des prairies violâtres et des soleils neigeux. Et l'air, le vent, l'odeur des lieux se faisaient palpables. Plus exactement, c'était le vent monté d'un arrière-pays qui soufflait tout bas dans ces étendues mélancoliques, c'était une lumière ourdie en un ailleurs insituable qui luisait en transparence de ces ciels. Une très fine brume d'invisible venait rompre en douceur le lien qui unit la beauté et la matière, la

matière et la forme. Tous ces lieux semblaient des visions spectrales, aux contours tremblés, aux assises incertaines. [...] l'immatériel se faisait perceptible. (*Im*, 131)

Les stations aux toilettes – lieu de méditation, donc d'attention et d'attente – rythment les changements intérieurs de Prokop et sont l'occasion d'enregistrer ses épanchements sensoriels. Après la vue, c'est l'ouïe qui est sollicitée. Le chant des runes du *Kalevala*, sorte d'invitation à s'abandonner au plaisir des mots et de leurs sonorités, débouche sur une rêverie ancestrale mélangeant une « splendeur sonore du fond des âges » (*Im*, 43). La « prodigieuse » rêverie se spatialise et les mots deviennent objets, donc porteurs de couleurs. Ils sont « luisants de pluie, de sang, de boue, poudroyants de lumière [...] », ils « brillent sous la glace » et « traversent le ciel en bancs de nuages couleur d'acier » (*Im*, 42). Les sonorités qu'ils acquièrent sont, de même, empruntées à la matière : les mots sont pareils aux « oiseaux sauvages aux cris râpeux qui chantent dans les arbres » (*Im*, 42). Par-dessus tout, les runes agissent sur Prokop à la manière des sirènes sur Ulysse, en l'entraînant dans un « songe immémorial » et en faisant de lui témoin d'un nouvel enfantement du monde « dans un froissement de brume » et « de silence » (*Im*, 43). L'appel d'un monde mystérieux est suggéré par un échafaudage musical d'inspiration incantatoire :

Les runes, – incantations gravées dans la pierre et le bois, paroles creusées dans la matière brute. Clameurs levées des antres de la terre, du fond des fleuves et des étendues de bouleaux, des grandes mers aux éclats de métal, des ciels immenses couleur de lait. Mugissements montés du large, des terres arides et des brandes en bruyère, des déserts de neige et des vagues prises en glace. Échos des cris des bêtes aux gorges avides et rougeoyantes, des cris des hommes primitifs aux gorges dures et ténébreuses. Clameurs domptées et magnifiées par le chant rauque des bardes mages. Vois de la terre des origines où se dressa un peuple d'hommes pareils à une horde d'arbres en marche à contre-vent d'une tempête. (*Im*, 42-43)

Jusqu'à ce point, nous avons interrogé le visuel et l'auditif séparément ou conjointement, suivant une même situation d'attente ; parfois, ils s'associent chacun à une situation différente, alors que tous les deux fonctionnent en relation de cause à effet. Dans *L'Enfant Méduse*, Lucie passe ses nuits dans un état de profonde angoisse, redoutant la prochaine visite de l'Ogre. Une fois cet ogre-frère vaincu, la victime s'érige en bourreau de conscience pour le violeur en préparant soigneusement et en mettant en œuvre des mesures punitives. Les incursions nocturnes de Ferdinand ont lieu de manière aléatoire, mais hebdomadaire. Menacée de mort si elle le trahit, Lucie est impuissante

face à son tortionnaire ; elle guette les bruits qui, pendant la nuit, annoncent l'approche du frère. Dans ces conditions, l'attente angoissée repose sur la perception auditive. Pourtant, il n'y a pas de déploiement de la gamme auditive et c'est le nom générique qui est préféré, avec une seule nuance. « Réduite au silence », Lucie aiguise son ouïe afin de déceler la moindre résonance pouvant annoncer les pas de l'Ogre vers sa chambre dont les fenêtres doivent rester ouvertes en permanence. « Complice de son persécuteur » malgré elle, Lucie « se réveille<sup>254</sup> plusieurs fois par nuit en sursaut, au moindre bruit elle se tourne vers la fenêtre. C'est par là qu'il entre » (EM, 103). Le mot « bruit » traduit l'angoisse justement par sa charge d'incertitude, de flou. On ne sait jamais si c'est le bruit redouté ou non, mais l'attente n'est pas moins tendue pour autant ; au contraire. En effet, s'il y a une nuance dans les bruits, c'est bien celle des pas de l'Ogre. L'angoisse identifie avant tout un signe précurseur et gagne en intensité dès que ce signe se confirme. Si, après le viol, Lucie prend en dégoût certaines odeurs et « en horreur les humeurs exsudées par le corps, – la sueur, la salive et le sang, et par-dessus tout cette étrange sanie blanchâtre, tiède et fade comme un reste de lait caillé au fond d'un bol, qui s'écoule du bas-ventre de l'homme » (EM, 93), elle anticipe le contact avec ces éléments détestés à travers la résonance des pas du frère dans le jardin. C'est le premier détail angoissant de l'attente, car si le bruit reste incertain, le pas n'est guère douteux, il annonce avec certitude ce qui va suivre. Mises ensemble, les deux sonorités s'enchaînent dans la temporalité annonciatrice de l'attente : « Voilà vraiment longtemps qu'elle a entendu le bruit, le bruit furtif et trébuchant des pas du loup » (EM, 107). C'est pourquoi la petite Lucie, qui interprète tout par le biais de sa conscience d'enfant, voudrait, à l'instar du Petit-Poucet dérochant les bottes de sept lieues du grand ogre, voler les pas de son frère, les pas ayant tant de fois nourri son angoisse, son attente. Une fois identifié l'objet premier de la haine, la victime se forge les outils de torture et une autre attente se met en place : celle qui a pour but l'accomplissement de « son œuvre de vengeance ; son œuvre de justice » (EM, 110).

---

<sup>254</sup> La peur est à l'origine d'une mobilisation sensorielle sans équivalent et une telle attente « mobilise l'être vivant tout entier ; elle suspend l'activité de cet être pour le figer, angoissé, dans l'expectation ». Pedro Lain-Entralgo, *L'Attente et l'espérance. Histoire et théorie de l'espérance humaine, op. cit.*, p. 309. Plus loin, l'auteur renforce cette idée de rapprochement entre l'état d'attente et la souffrance physique : « Minkowski compare l'attente à la douleur physique. Dans l'attente, le milieu agit directement sur l'être vivant qui se forme en son sein [...] ». *Loc. cit.*

C'est là que la détermination joue son rôle : cette œuvre vengeresse repose en particulier sur l'apprentissage d'un nouveau regard<sup>255</sup>, un regard de Méduse – pourtant, Lucie ne semble pas connaître la légende grecque – qu'elle croit pouvoir emprunter à la faune des alentours. Fille malheureuse, devenue méchante, elle accomplit son œuvre au noir teintée de scatologique en se servant d'animaux qui d'ordinaire inspirent le dégoût : ainsi les limaces qu'elle laisse glisser sur le visage de Ferdinand. Mais avant tout, elle aiguise sa vue, afin de dépêcher l'ogre au royaume des morts, en dardant sur lui son regard où couvait depuis longtemps la haine. Haine enracinée dans une souffrance au vif pendant trois années, et qui s'assouvit grâce aux couleurs les plus violentes des ailes de papillons que Lucie choisit patiemment avec beaucoup de soin :

Ce qu'Aloïse n'a pas remarqué c'est le choix effectué par Lucie ; celle-ci n'épingle sur ses présentoirs que des papillons aux ailes ornées d'ocelles ou striées de lignes et de taches éclatantes. Les papillons aux tons unis et pâles sont bannis de son musée. Elle aime les paons-du-jour, les machaons et les vulcains, pour le rouge ou le jaune intense de leurs ailes, marbré de noir, de blanc et de bleu vif, et les zygènes rutilants de verts et de bleus métalliques pailletés d'or, et les satyridés aux tons de feuilles mortes, de rouille, de terre brûlée, de sang séché, de cuivre, émaillés d'yeux fauves ou blancs. Elle aime tout autant les lourds papillons de nuit aux larges ailes veloutées, tous les sphingides brun rosâtre zébrés de lignes mauves, orangées ou ivoire, et les brocatelles d'or, les aspilates pourprées, les zérènes blancs et noirs rehaussés de sillons jaunes. Sa préférence va aux sphinx-tête-de-mort, parce qu'ils allient en leurs longs corps deux inquiétantes bizarreries : - ils exhibent sur leurs thorax un dessin de crâne noir sur fond jaune, et émettent parfois des cris gémissants, des chuintements de peur. Ils sont par excellence les yeux de la nuit ; des yeux hantés de mort et qui, dans leur terreur, ne versent aucune larme, mais pleurent le bruit des larmes. Des yeux volant dans les ténèbres, solitaires et plaintifs. (*EM*, 133)

L'attente de la vengeance tire sa saveur du but que Lucie s'est fixé : obtenir la mort de Ferdinand à force de prières adressées au Très-Haut. Pour l'instant, elle se contente de l'écraser d'images porteuses de haine. Ces images, elle les emprunte à la boutique d'un autre ogre, le boucher du bourg qui, malgré son tablier « souillé de sang », est un ogre heureux, dont les crimes sont visibles. Chez lui, Lucie peut regarder, « fascinée », la viande « écarlate », les boudins « noirs », les « cuisseaux de bétail vermeils et luisants », les cervelles « blanchâtres » (*EM*, 193). Ces chefs-d'œuvre d'un artiste qui avoue sa cruauté enracinent subrepticement celle-ci dans le cœur de la petite fille, puisque le rouge et le noir sont, en psychanalyse, des emblèmes « des tourments de la

---

<sup>255</sup> La critique a même parlé d'une « hypertrophie » de la vue chez Lucie, car « c'est dans le regard que la gravité du corps se concentre, jusqu'à devenir terrassante ». Daniel Bournoux, « Le rêve-vrai de Sylvie Germain », *La Quinzaine littéraire*, n° 578, 16-31 mai 1991, p. 13.

terre ou de l'âme lourde d'une violence refoulée »<sup>256</sup>. Elle emprunte aussi ces images au royaume des morts où elle aimerait envoyer Ferdinand au plus vite. Car ce ne sont pas les animaux seulement qui enseignent à Lucie son futur regard de Méduse, mais encore les deux autres victimes de l'Ogre, ses sœurs diagonales dans l'au-delà. En allant passer du temps au cimetière, parmi les tombes, et en s'attardant devant le caveau des Limbourg, Lucie se remémore les moments où elle a connu Anne-Lise, et elle guette un signe, un appel à la vengeance. Cet apprentissage aboutit toujours aux couleurs, car ce sont les couleurs définissant Anne-Lise qui surgissent d'abord, vives mais cette fois couleurs de vie et d'apaisement ; elles contrastent fortement avec la pierre « ancienne, sombre comme une ardoise d'écolier » (*EM*, 141) du tombeau et surtout avec l'œuvre au noir à laquelle s'est attelée Lucie :

Elle a fouillé sa mémoire dans ses moindres recoins afin de retrouver le plus de souvenirs possible de la fillette. Elle revoit les frisettes cuivrées, les innombrables taches de rousseur sur la peau claire, et le vert clair des yeux rieurs. La couleur du lichen. Lucie, si brune et raide de cheveux, si mate de teint, avait souvent envié à Anne-Lise ses couleurs vives, surtout le vert tendre de ses yeux qui se moirait de tons divers au gré de la lumière. (*EM*, 142)

Si Irène Vassalle, l'autre victime de l'ogre, lui reste inconnue, Lucie ne renonce pas pour autant : elle ne se lasse pas de contempler la photo du journal dont elle ne retient que le regard<sup>257</sup> « doux et clair de la fillette » (*EM*, 144). Cependant, elle va à bicyclette jusqu'au village d'Irène, afin de se familiariser avec la route que cette dernière a dû souvent emprunter. Le paysage prête au regard de Lucie, affamée d'images, le rouge des coquelicots, ses fleurs préférées et autant d'« yeux de sang et de nuit » (*EM*, 195) – encore le rouge et le noir de la violence et de la revanche. Elle emprunte les couleurs aux champs « blonds et dorés », mais puise aussi à la composition sonore qu'offre la nature : les « sifflements aigus, des appels flûtés, des trilles rauques ou cristallins, ponctués de-ci de-là par le sourd coassement d'un crapaud » (*EM*, 195) : « C'est la chanson de la route d'Irène, c'est la mélodie de la terre, tout à la fois acidulée et monotone, vive et mélancolique. C'est la douce cantilène du chemin vers Irène, – chemin au bord duquel l'ogre mauvais l'avait saisie un soir de

---

<sup>256</sup> Georges Romey, *Dictionnaire de la symbolique. Le Vocabulaire fondamental des rêves*, Tome 1, « Couleurs et couples de couleurs, métaux et minéraux, végétaux, animaux », *op. cit.*, p. 72.

<sup>257</sup> Ce regard est sans cesse interrogé, dans l'espoir qu'il révèle quelque demande secrète de vengeance. Les yeux rivés à la photo d'Irène Vassalle, Lucie attend « que ce regard va la fixer à son tour, lui faire signe » (*EM*, 144).



printemps » (EM, 195). Finalement, couleurs et sons fondent en une seule perception : le cri de vengeance que Lucie s'acharne à débusquer dans toute chose : « Mais Lucie, elle, comprend les regards d'aveugles de ces fleurs sauvages, elle entend leurs cris muets. Cris de vengeance » (EM, 196).

L'attention anxieuse au bruit se poursuit dans d'autres livres, mais avec des valeurs positives. Si l'attente nocturne de Lucie Daubigné est régie par l'anxiété, il n'en va pas de même pour Camille dans *Jours de colère*. Enfermée dans le grenier, coupée du reste du monde, elle métamorphose l'attente en éveil des sens. En effet, l'attente est pour Camille, à la différence de Lucie, une potentialité, donc une expression de l'espoir. Simon peut revenir à tout moment et c'est pourquoi il faut qu'elle le reconnaisse d'après le bruit de ses pas. Prisonnière, elle vit dans l'imaginaire, mais surtout dans le guet, l'oreille tendue au moindre bruit extérieur. La tension d'écoute devient expression de l'espoir :

Camille ne s'était pas laissée mourir. Elle s'était laissée flotter à fleur de sommeil, à fleur de songe ; elle avait nagé dans les couleurs, dérivé dans les images, les yeux grands ouverts. Et elle avait écouté. Elle écoutait tous les bruits [...]. Elle ne connaissait plus rien d'autre du monde que ces quelques bruits, – de bois, de vent, de pluie, de feuillages, d'insectes, de souris et d'oiseaux. [...] Elle s'était efforcée de déceler des bruits au-delà des murs et du toit du grenier. De jour en jour, de nuit en nuit, elle avait dressé son ouïe à percevoir des sons toujours plus lointains, plus légers. Elle écoutait, le cœur battant, le pas des hommes et des bêtes qui gravissaient la route. Mais aucun n'était celui de Simon aucun celui de Rouzé. **Cependant elle attendait. Sa vie se concentrait autour de cette attente, sa vie n'était que cette tension d'écoute. Elle dormait l'ouïe aux aguets.** (JC, 289-290)

Malgré ce fréquent recours aux couleurs, il est difficile de définir un code systématique. Cependant, l'élément chromatique n'est pas étranger à l'attente qu'il *nuance* d'ailleurs à maintes reprises. Du blanc comme désir de vie, mais aussi de mort, au noir de l'attente trahie, en passant par le violet – attribut lui aussi du désir –, le jaune de l'espérance, l'ocre mystique et les nuances vives, violentes de la vengeance, ces différentes teintes irisent ou assombrissent autant de situations d'attente. À la perception visuelle s'ajoute la perception auditive, peut-être moins marquée mais où, entre le son imperceptible et familier, l'attente est tendue entre angoisse et espoir. Tout cela s'accorde afin de rendre perceptible le temps – réseau de déploiement de toutes ces valeurs –, ce qui nous amène à parler d'une *temporalité matérialisée*.

Guidée par les subtilités de l'écriture, la lecture des livres de Sylvie Germain suit le même parcours sinueux. Cela parce que la démarche de l'écrivain est semblable à une errance :

Écrire, c'est s'aventurer à l'infini dans un espace qui relève aussi bien du désert, de la forêt, des marais, du labyrinthe, de la mer ; on se fraye un chemin, on sème des mots, des images, on poursuit un but dont en fait on ignore tout. On va, et on est perpétuellement dans l'inachevé, comme lorsqu'on marche vers l'horizon, – l'horizon se déplace à mesure.<sup>258</sup>

La différence est que, pour le lecteur, cet inconnu est cohérent. Cependant, l'avancement dans les méandres du texte se fait par un processus éminemment duratif, où l'on accumule du passé diégétique tout en se donnant pour but d'atteindre l'« horizon » vers lequel on avance. Associé pourtant à un dédale, le texte est truffé de pistes. Certaines mènent à des destinations précises, d'autres sont fausses. Toujours est-il qu'une attente s'instaure, qui nous fait suivre les « indications » parsemées un peu partout. Le « contrat de lecture » que nous fait « signer » Sylvie Germain nous donne un aperçu du travail de création. Son attente de voir où la mènent les images source et les personnages-spectres nous est transférée à travers un emploi particulier de jalons proleptiques qui nous obligent à démultiplier notre *horizon d'attente*. Support d'attente, le texte est avant tout une forme de *mise en attente*, car tout livre est une promesse à effeuiller, et ce, d'après Jean-Paul Goux, lui-même romancier, à chaque phrase : « Il y a dans l'écriture du roman une exigence impérieuse qui consiste à ajuster et à lier dans chacune des phrases le pressentiment de la totalité à venir et leur “possibilité d'effet à retardement” »<sup>259</sup>.

Écrire, c'est ensuite dessiner un espace, et cet espace ne peut que s'accorder à la démarche scripturale. Interrogé, il s'avère porteur à son tour d'attente, surtout que les personnages le parcourent d'un lieu à l'autre, mais en arpentant, en réalité, des chemins intérieurs. Dans cet espace qui souvent intrigue, le sujet attendant est interpellé par des bruits et des couleurs qui nuancent l'attente et, parfois, la nourrissent. L'espace n'est pourtant pas uniforme, éclaté qu'il est en lieux, mais ce caractère fragmentaire n'est point anodin : il « amplifie les possibilités du récit tout en le laissant inaccessible »<sup>260</sup>. Espace d'attente ou de mise en attente, le récit est « habité ». Il convient maintenant de

---

<sup>258</sup> Sylvie Germain, entretien réalisé par Bruno Carbone [et al.], *op. cit.*, p. 6.

<sup>259</sup> Jean-Paul Goux, *La Fabrique du continu. Essai sur la prose*, *op. cit.*, 1999, p. 29.

<sup>260</sup> Ruth Amar, « Le sel comme métaphore de l'écriture dans *Éclats de sel* », *op. cit.*, p. 124.

plonger au cœur même de la diégèse, là où l'attente n'est plus seulement écrite, mais aussi vécue par ses « occupants ».

## **DEUXIÈME PARTIE : L'ATTENTE VÉCUE**

En dépit de leur peu de « substance », puisqu'on les traite communément d'« êtres de papier », les personnages sont des figurations psychiques et corporelles complètes. Leur « épaisseur » est donnée lors de l'écriture, puis lors de la lecture. Sylvie Germain les regarde comme nos égaux, des « êtres composites engendrés à la croisée de multiples influences », « uniques » et qui « sont pareils à nous, à n'importe quel individu » (*P*, 32). Vu l'insolite qui caractérise son monde romanesque (dérivé du penchant de l'auteur pour le fantastique), nous sommes enclin à douter parfois de cette ressemblance. Néanmoins, si les frontières du rationnel et du fictionnel s'entrecroisent, cela ne fait qu'enrichir le tableau du vécu. Nous nous pencherons donc sur l'expérience de l'attente, telle qu'elle est éprouvée par les divers protagonistes des livres de Sylvie Germain. Cela implique nécessairement une scission qui nous amènera à traiter, d'un côté, l'expérience corporelle et, de l'autre, l'expérience psychique.

L'écriture de Sylvie Germain se fait remarquer, entre autres, par le fait qu'elle « met en scène la douleur et la souffrance des corps »<sup>261</sup>. *A priori* ancrée dans le psychisme, l'attente ne manque pas de toucher au corps, et ce, en tant qu'expression du temps. Ce dernier n'est pas uniquement une donnée de la conscience, mais un sculpteur du physiologique, comme l'affirme de manière très décidée l'auteur même : « Il n'y a pas de temps abstrait ; le temps est toujours celui d'un corps qui le porte et l'éprouve, celui de l'histoire d'un vivant » (*PRP*, 55). Cependant, à ce niveau déjà il nous faudra opérer une distinction : nous parlerons en un premier temps du *corps attendant*, car celui qui vit dans l'attente vit le temps à l'œuvre dans sa propre chair. Ensuite, nous serons amenés à envisager le *corps attendu* qui, à partir d'un trop de mémoire, est refondu et fantasmé par celui qui le désire.

La perspective interrogera ensuite l'esprit, terrain fertile pour le déploiement de l'attente à travers un positionnement par rapport à soi-même comme unité identitaire brisée, puis à soi-même à l'état inconscient, dans les rêves et, finalement, par rapport à l'instance divine à laquelle aboutit un cheminement mystique. Les trois situations ont en commun le point de départ, à savoir une rupture. L'attente ne se donne jamais pour objet un surplus de complétude ; au contraire, elle est presque toujours expression d'un manque plus ou moins profond, dont la conscience « motive l'Attente »<sup>262</sup>, et qui appelle à être comblé. L'expérience la plus intime du manque est celle liée à l'identité.

<sup>261</sup> Laurent Demanze, « Sylvie Germain : les plis du baroque », *op. cit.*, p. 185.

<sup>262</sup> Marie Francis, *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, *op. cit.*, p. 46.

En talonnant Laudes-Marie Neigedaoût dans *Chanson des mal-aimants* et Magnus dans le roman éponyme, nous essaierons de mettre en évidence comment l'existence dans toute sa complexité devient expression d'une attente à visée réparatrice par la quête de l'appartenance. Cela parce que l'absence de parenté engendre une faille qui rend la destinée orpheline et qui, par la suite, « dessine le parcours d'une fêlure, [...] et disjoint chaque individu de lui-même »<sup>263</sup>. C'est toujours une disjonction qu'engendre le rêve, dont la matière première est, pour Milan Kundera, le temps désynchronisé. Les rêves « imposent une inacceptable égalité des différentes époques d'une même vie, une contemporanéité nivélante de tout ce que l'homme a jamais vécu ; ils déconsidèrent le présent en lui déniaient sa position privilégiée »<sup>264</sup>. Et Sylvie Germain d'être comparée à un « greffier des rêves »<sup>265</sup> - « fonction » lui permettant de transcrire des incomplétudes existentielles qui ont pour conséquence l'attente. Enfin, la plus grande incomplétude est celle qui fait la part de l'absence de tout repère transcendantal. Il y a toujours rupture, brèche intérieure à colmater et l'œuvre « nourrit une nostalgie de l'accord universel – celui de l'être au monde, au verbe, au livre, de l'être à l'être, aussi, qu'il soit immanent ou suprême »<sup>266</sup>. Beaucoup de personnages font, à la suite d'une « crise de l'intime »<sup>267</sup>, une expérience mystique dont le développement constitue un enjeu diégétique majeur. La perspective est celle du christianisme teinté de judaïsme, mais il faut mentionner que le mysticisme doit être compris comme une quête de sens spirituel afin d'aboutir à une réconciliation avec soi-même et le monde visible et invisible. Ce n'est pas la révélation de Dieu, mais celle de la *possibilité* de Dieu qui fait le plus souvent l'objet du parcours spirituel des personnages confrontés à leur finitude. Toujours est-il que ce parcours se fait prospectivement, car « l'éternité devient le seul horizon d'attente »<sup>268</sup>. L'éternité est, d'ailleurs, au cœur des deux religions. L'orientation de base est chrétienne et Jacques Le Goff en extrait admirablement l'essence : « L'attente définit le chrétien »<sup>269</sup>, tout en attirant l'attention que « cette attente ne doit pas être passive »<sup>270</sup>. Sous la forme de

---

<sup>263</sup> Laurent Demanze, « Le diptyque effeuillé », in *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de sel* de Sylvie Germain, études réunies par Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner, *Roman 20-50*, n° 39, Juin 2005, p. 65.

<sup>264</sup> Milan Kundera, *L'Identité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, pp. 13-14.

<sup>265</sup> Laurent Demanze, « Sylvie Germain : les plis du baroque », *op. cit.*, p. 189.

<sup>266</sup> Bruno Blanckeman, « Sylvie Germain : parcours d'une œuvre », *op. cit.*, p. 13.

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>268</sup> Jacques Le Goff, « Les limbes », in *Nouvelle revue de psychanalyse*, « L'Attente », n° 34, Paris, Gallimard 1986, p. 152.

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>270</sup> *Loc. cit.*

l'espérance, l'attente mystique inscrit les personnages dans la durée, en se rapportant constamment « au futur et à l'invisible »<sup>271</sup>.

## I. Le « corps à corps »

Le corps est une présence impossible à ignorer dans la production littéraire de Sylvie Germain. D'ailleurs, la problématique<sup>272</sup> du personnage repose sur son apparition fantomatique dans l'imaginaire de l'auteur et sur l'attente de s'incarner diégétiquement grâce à une « *alchimie du verbe*, transmutant la chair en mots, le sang en encre [...] » (P, 79). Alors « la chair se décline, se conjugue, se fait verbe » (P, 79). La « naissance » du personnage instaure une présence qui engendre de fortes passions dans les romans. À travers l'amour, le désir et la possession, mais aussi à la suite des abandons ou des abus, « les corps ne cessent de hanter d'autres corps »<sup>273</sup>. Cette hantise se mue en attente, qu'il s'agisse d'un manque qui doit être comblé ou de l'angoisse engendrée par la menace que représente l'autre. Corps attendants ou attendus, chez Sylvie Germain ils sont « tourments et ténèbres »<sup>274</sup>. S'interroger sur la manière dont l'attente se manifeste au niveau physique devient légitime et met en valeur les rapports étroits que ce vécu entretient avec la mémoire, mais aussi la façon dont elle stimule l'imagination, « car attendre, c'est nécessairement imaginer »<sup>275</sup>.

### 1. Le corps en attente

Si Pascal Quignard voit la mémoire « comme un effet de retard, comme action virulente de désynchronisation avec le réel »<sup>276</sup>, dans les romans de Sylvie Germain, elle a plutôt un effet d'*attardement*. La désynchronisation se manifeste tout d'abord au

---

<sup>271</sup> Pedro Lain-Entralgo, *L'Attente et l'espérance. Histoire et théorie de l'espérance humaine*, op. cit., p. 39.

<sup>272</sup> Traitée de manière généreuse dans *Les Personnages*, op. cit.

<sup>273</sup> Daniel Bournoux, « Le rêver-vrai de Sylvie Germain », op. cit., p. 13.

<sup>274</sup> Loc. cit.

<sup>275</sup> Nicolas Grimaldi, *Traité de la banalité*, op. cit., p. 142.

<sup>276</sup> Pascal Quignard, *Sur le jadis. Dernier royaume II*, Paris, Bernard Grasset, 2002, pp. 120-121.

niveau temporel, car l'hégémonie mnésique a des conséquences paralysantes : enracinée le plus souvent dans un épisode traumatique, elle empiète sur la chronologie individuelle. Installant un sentiment perpétuel d'insuffisance existentielle, l'inaccomplissement mnésique peut dériver d'un trop-plein ou bien d'un vide de mémoire. Quoi qu'il en soit, cela fait glisser dans la temporalité capricieuse de l'attente, en quête de réparation et de reprise. Les excès sont variés : la mémoire est avertissement qui met sur le qui-vive, elle impose devoirs de fidélité, brise l'identité ou la morcelle – la reconnaissance (identification) de la part des autres restant alors l'unique secours. Plus versatile, le souvenir est, chez Henri Bergson, « le point d'intersection entre l'esprit et la matière »<sup>277</sup>. Ensuite, bien que les dictionnaires la réduisent à une activité de l'esprit, pour Sylvie Germain la mémoire ne connaît pas de confins, puisqu'elle aboutit à une désynchronisation physiologique. Elle devient activité du corps, conscience ou inconscience corporelle. Débordant, elle se heurte au corps, l'entaille, l'imprègne, le façonne, mêlant vraisemblable, invraisemblable et pathologique. Les effets en sont nombreux : l'enfant refuse de grandir (complexe de Peter Pan), tandis que l'adolescent reste prisonnier d'un corps impubère. Chez l'adulte il peut y avoir automutilation, fonctions biologiques retardées ou bien automatisation des gestes. L'interdépendance entre mémoire et attente ne doit pas surprendre : la première a la capacité de raviver le passé et surtout de l'actualiser. À partir de ce travail d'actualisation, le passé s'impose comme désir de récupération et cela dessine des projets futurs et surtout l'attente que ces projets se réalisent :

[...] la mémoire me permet de vivre le passé dans le présent et de construire, toujours dans le présent, des projets et des espérances. *Ex memoria spes*. La mémoire et l'espérance, l'une fondant l'autre, sont étroitement unies entre elles : l'une et l'autre sont, avant tout, des modes d'expression de l'essentielle temporéité de l'existence terrestre de l'homme.<sup>278</sup>

Selon Nicolas Grimaldi, la mémoire et l'attente se ressemblent en ce qu'elles nous font éprouver « l'expérience de l'intervalle, de la distance et de la séparation »<sup>279</sup>. Souvent, pourtant, dans l'œuvre romanesque de Sylvie Germain, cette attente enracinée dans les souvenirs est vécue à un niveau physique, si bien que « le corps devient ainsi mesure du

<sup>277</sup> Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, P.U.F., 1968, p. 5.

<sup>278</sup> Pedro Lain-Entralgo, *L'Attente et l'espérance. Histoire et théorie de l'espérance humaine*, op. cit., p. 58.

<sup>279</sup> Nicolas Grimaldi, *Traité de la banalité*, op. cit., p. 102.



temps »<sup>280</sup>. La mémoire, le corps (devenu « lieu de mémoire<sup>281</sup> ») et l'attente forment alors un réseau d'interférences qui dévoilent des visages cachés de l'ancienne déesse Mnémosyne.

### 1.1 Retour vers le futur : mémoire de présages

En dépit des apparences, il n'y a rien de paradoxal à ce syntagme si l'on parle de la mémoire humaine accumulée, synthétisée et puis fondue dans les mythes, les légendes ou les contes. Réactualisations de faits passés, légendaires ou non, réels ou imaginaires, les histoires transmises de génération en génération sont des structures d'apprentissage. Cependant, elles sont en même temps des mises en garde voilées qui transforment la mémoire en présage, en avertissement. Si, en général, chez Sylvie Germain l'enfant est fasciné en écoutant des faits extraordinaires ou en s'appropriant le passé familial par le truchement d'un parent, il est des situations où il éprouve aussi de l'effroi. Dans la conscience de l'enfant, le passé mythique rejoint alors l'avenir, car ce dernier s'y trouve en filigrane, présagé. Et, puisqu'il parle aussi de mort, de trahison et de la cruauté des autres, ce *passé-à-(re)venir* est redouté à tel point que l'enfant choisit de plonger dans une sorte d'« apnée temporelle » (CMA, 27). Ainsi, même si le présent « reste encore en dehors de la conscience de l'enfant [...], [car] il faut qu'apparaisse la conscience de la succession pour qu'il soit véritablement pensé »<sup>282</sup>, c'est une sorte de citadelle où la durée est immobilisée dans l'état qui est bâtie autour du corps, afin de suspendre son développement.

Cette situation est illustrée dès les premières pages du *Livre des Nuits*. Herminie-Victoire est le premier d'une longue série de personnages-enfants qui choisissent de se claustre dans ce corps-citadelle qui devient ainsi chrysalide à l'intérieur de laquelle le cours du temps est suspendu. Le catalyseur de cette

---

<sup>280</sup> Séverine Gaspari, « *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre : des Corps enchantés aux Corps chantés* », *op. cit.*, p. 59.

<sup>281</sup> Cette notion traduit dans notre étude les transformations que subit le corps sous l'emprise de la mémoire et l'influence de l'attente. Le syntagme n'a rien chez nous du concept historique consacré. Cf. Pierre Nora, *Lieux de mémoire*, trois tomes, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997.

<sup>282</sup> Philippe Malrieu, *Les Origines de la conscience du temps – les attitudes temporelles de l'enfant*, Paris, P.U.F., 1953, p. 99.

« transformation » imaginée est la peur<sup>283</sup> déclenchée au contact de la mémoire millénaire des contes. Passeuse de mémoire, sa grand-mère Vitalie a le don de fasciner ses petits-enfants par la parole, mais elle prend dans leurs yeux des proportions fantastiques aussi, semblant « douée de pouvoirs étranges et terrifiants – vieille femme immortelle montée des bouches de l’Escaut » (*LN*, 34). Le contact d’Herminie-Victoire avec la grand-mère comme autre extrême temporelle, ainsi que la voix parlant d’espaces inconnus, mystérieux, mais également menaçants, aiguise sa perception de la durée. Loin d’être envisagée en termes de passé-présent-futur, cette dernière est davantage pensée en tant que bouleversement potentiel de l’état présent. Les histoires qui tourmentent la petite fille parlent d’Halevyn, jeune homme dont le chant merveilleux fait perdre ceux qui l’entendent, et de Kinkamor, qui parcourt le monde essayant de fuir la mort qui « cependant le suivait pas à pas, usant dans cette course des milliers de souliers » (*LN*, 35). Deux contes donc qui parlent de trahison et de mort – menaces recelées dans l’héritage légendaire et contre lesquelles Herminie-Victoire réagit à sa façon. Car, loin de s’émerveiller, la petite fille semble préférer le travail de déchiffrage. Modèles archétypaux, les contes sont une source de conseils et, pour elle en particulier, d’avertissements surtout, ou bien, comme l’a si bien résumé Gaston Bachelard, « les contes sont des peurs d’enfant qui s’accomplissent »<sup>284</sup>. Elle comprend qu’elle peut s’attendre à rencontrer un « fiancé méchant » et que la mort talonne tout un chacun sans jamais s’en lasser. La mémoire des contes devient ainsi mémoire de potentialités à éviter, tandis que l’existence semble n’être que l’attente de leur réalisation. Ainsi, la décision est prise de forcer le corps à ne plus grandir – mesure préservative face au passage du temps, mais aussi face à la crainte de l’autre sexe :

Elle décida qu’elle ne voulait pas grandir. « Ainsi, se disait-elle, je passerai toujours inaperçue. Je resterai petite, je me ferai même de plus en plus petite. Si minuscule et si discrète que même la mort ne pourra jamais me trouver, quel que soit le nombre de souliers qu’elle aura chaussés pour me poursuivre. Et aucun fiancé méchant ne pourra non plus me trouver. D’ailleurs, je ne bougerai pas. Je ne quitterai jamais la péniche. La mort ne me prendra jamais si même la vie ignore que j’existe ! » Et elle s’enferma dans son enfance comme en une bogue d’éternité et d’invisible. (*LN*, 35)

---

<sup>283</sup> On est averti par rapport à la nature peureuse, encline au chagrin, de la petite fille : « Elle avait la douceur de sa mère à laquelle elle ressemblait d’ailleurs en tout, mais son frère toujours savait la distraire de ses chagrins et de ses peurs » (*LN*, 33).

<sup>284</sup> Gaston Bachelard, *La Poétique de l’espace*, op. cit., p. 36.

Cependant, il ne s'agit que d'un escamotage, par une ruse d'enfant, de cette mémoire-présage qui s'impose à la petite Herminie-Victoire. Plus tard, elle expie après avoir accouché de Victor-Flandrin, dans les affres de la conscience puisqu'elle se fait coupable d'inceste. La mort, chaussée de « jolis souliers dorés, de vrais souliers de bal » (LN, 53), lui est, à ce moment-là, délivrance.

## 1.2 Le devoir de mémoire : pathologique, attente et fidélité

Ailleurs, il est des situations où passé et avenir doivent coïncider dans le présent – situation qui frôle souvent le pathologique. D'un côté, il s'agit d'un présent assujetti à un instant dans lequel le corps est immobilisé jusqu'à un événement libérateur attendu. D'un autre côté, il s'agit du dénouement traumatique d'une histoire personnelle valorisée positivement, dont on évoque le contexte jusqu'au moment de son accomplissement. Le corps devient le parchemin sur lequel la mémoire se réécrit périodiquement, fidèle à tout sauf au traumatisme. Elle est donc sélective et c'est la seule réitération tronquée du passé qui donne du sens à l'existence. L'évocation fait l'objet d'une attente qui n'a rien à envier à l'impatience initiale d'atteindre le bonheur tant souhaité. La fidélité peut même être poussée à l'extrême et le corps subit une mutilation qui scelle un vœu. Quoi qu'il en soit, la mémoire est un catalyseur permanent pour la conscience, avec des conséquences insolites, voire dévastatrices pour le corps en attente.

Une fois de plus, *Le Livre des Nuits* est le roman-seuil, le roman source, celui que l'auteur trouve le meilleur, car « tout y est [y compris] les thèmes et les motifs de la mémoire douloureuse »<sup>285</sup>. Le second cas d'inertie corporelle, après l'épisode d'Herminie-Victoire, est celui de sa mère, Noémie. L'harmonie au cœur de laquelle la vie des Pénier menait son train est brisée par l'appel à la guerre, lointain mais incontournable. Élément étranger, la guerre a cela de particulier qu'elle accélère la perception du temps et entraîne une précipitation de la vie familiale : le départ de Théodore-Faustin a lieu très vite, le tout étant bouclé sur une page. Il n'a pas « le temps d'attendre la venue de son troisième enfant pourtant si près de naître » (LN, 36). À son insu, cette attente est réorientée et c'est lui qui en devient l'objet : sa femme, Noémie,

---

<sup>285</sup> Voir à ce propos l'extrait de l'entretien entre l'auteur et Mariska Koopman-Thurlings. Mariska Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain : la hantise du mal*, op. cit., p. 32 (note en bas de page).

s'alite dès le lendemain de son départ. Enceinte, elle semble approcher son terme et Vitalie s'attend à voir naître le troisième de ses petits-enfants. Il n'en est rien : sa bru gît dans son lit tandis que « les semaines pass[èr]ent sans que rien s'accomplisse » (LN, 37). À la grande surprise du lecteur, la naissance de l'enfant est différée jusqu'à l'assouvissement de l'attente, à savoir le retour de l'époux. La gestation entre en état de suspension, tandis que les transformations subies par le corps de Noémie, bien que des plus bizarres, semblent être en résonnance avec le vide temporel<sup>286</sup> et affectif créé par le déclenchement subit de la guerre. Ainsi, le ventre acquiert des proportions démesurées, il écrase presque la femme alitée, tandis qu'à l'intérieur ce n'est pas la vie qui bouge, mais la mort qui creuse un abîme :

Noémie demeurait imperturbablement couchée, inerte sous le poids de son énorme ventre. On l'entendait pleurer tout le long du jour et de la nuit, mais on ne voyait jamais couler ses larmes ; on entendait seulement en passant auprès d'elle bruire un frêle et interminable ruissellement intérieur. Son ventre sembla bientôt gonflé de vide, il avait la creuse résonnance d'une cuve de fer où chuintent des gouttes d'eau. (LN, 37)

Au retour de Théodore-Faustin, sa femme n'est plus qu'une ombre : son corps amaigri contraste avec le ventre qui monopolise le regard. L'infléchissement de son attente transparaît dans son regard rivé au plafond, tandis que sa chair dégage une faible odeur de salpêtre<sup>287</sup>. Le corps entier s'offre au regard en tant que mausolée d'un temps révolu<sup>288</sup>, d'une mémoire maintenant éclatée et surtout d'un fil temporel dont l'autre bout s'est dissout au-delà de tout renouement. La violence du travail déclenché à la vue de son mari lui rend le corps étranger et la séquence ne laisse plus de doute quant à la

---

<sup>286</sup> Juste avant que son visage ne soit sabré par le uhlan, lors d'une mission sur le champ de bataille, Théodore-Faustin perd ses repères temporels : « Il rampa longtemps à l'aveuglette entre les corps qui partout jonchaient le sol, les balles sifflaient incessamment autour de lui mais aucune ne l'atteignait. Cela dura si longtemps qu'il en perdit complètement la notion du temps » (LN, 40).

<sup>287</sup> Peut-être pas de manière fortuite, le salpêtre sert à conserver la viande et à fabriquer, entre autres, des poudres et des explosifs. Dans ce contexte, l'opposition est évidente entre la fidélité à la mémoire qu'elle garde de son époux, du paradis terrestre d'autrefois et la pulvérisation du rêve de bonheur familial qu'entraîne la guerre.

<sup>288</sup> Le corps de la femme devient de la sorte un signe avant-coureur du futur dysfonctionnement familial. Certains critiques y voient une approche particulière du corps féminin devenu « oracle » : « The female body, which remains at home (so long as it is not taken to a concentration camp) turns itself into an oracle ; it is symptomatic of an as yet unrevealed truth, which it announces ahead of History, without this warning being of the slightest preventive use ». Marie-Hélène Boblet-Viart, « From Epic Writing to Poetic Speech. *Le Livre des Nuits and Nuit d'Ambre* », in *L'Esprit créateur : écritures féminines de la guerre / Feminine Representations of War*, vol. XL, n° 2, 2000, p. 93. [« Le corps féminin qui reste à la maison (lorsqu'il n'est pas déporté dans un camp de concentration) se transforme en oracle ; il est symptématique d'une vérité non encore révélée, qu'il lui fait devancer l'Histoire, sans que cette mise en garde serve à prévenir quoi que ce soit. »] [Notre traduction].

trahison de son attente et à la dissolution de la mémoire mise en suspens. Car, on le remarque facilement, le mari si fidèlement attendu n'est plus le même ; l'affreuse balafre qui lui tranche le visage en deux suggère à son tour une scission temporelle, tandis que le mauvais rire lui aliène ses enfants<sup>289</sup> :

Théodore-Faustin [...] fut saisi par un effroyable éclat de rire. Noémie tourna lentement la tête en direction de ce bruit et elle regarda longtemps avec une totale impassibilité celui qui riait de la sorte avant de manifester la moindre réaction. Cette réaction ce fut d'ailleurs son ventre plus que son visage qui l'exprima. De brusques convulsions la prirent bientôt. Mais son ventre semblait être un élément étranger au reste de son corps ; il travaillait seul, tandis que sa tête et ses membres demeuraient inertes comme s'ils étaient trop faibles pour participer à l'effort de l'accouchement. (LN, 44)

L'enfant naît avec un retard de presque deux ans, mais ce n'est pas le garçon que Théodore-Faustin voulait appeler « du nom de son père, car il serait l'enfant des retrouvailles et du recommencement » (LN, 38). En échange, c'est d'un lithopédion, à savoir d'un fœtus mort et calcifié que Noémie accouche et qui est comparé à une « petite statue de sel » (LN, 45). Une fois de plus, tout lien entre le présent et le passé est tranché net – idée épaulée aussi par l'attitude passive de la mère complètement étrangère au processus de l'accouchement :

La mère ne prêtait aucune attention à ce qui se passait ; elle semblait même ne s'être pas aperçue de sa délivrance. La peau si longtemps distendue de son ventre s'effondra avec un bruit de tissu sec. Elle n'avait perdu ni sang ni eaux. (LN, 45)

Ailleurs, la fidélité à la mémoire est si grande que l'avenir est bâti sur une reprise inlassable d'un événement passé à issue traumatisante pour le personnage en question. Il en est ainsi de Margot Pénier dont le mariage tant attendu n'a jamais lieu. Son histoire d'amour commence par un « corps à corps » tout particulier : dénudée devant l'homme aimé, elle se laisse peindre le corps de craie blanche, dans une scène de grand érotisme. « Revêtue de la plus belle robe de mariée » (LN, 179), elle devient pure attente, tandis que son corps est comme vidé de substance jusqu'à l'assouvissement du désir :

---

<sup>289</sup> « Il ne salua pas même les siens lorsqu'il les retrouva. Et ceux-ci ne le reconnurent pas. Quand ils le virent arriver, ils se serrèrent instinctivement les uns contre les autres, sans mot dire, pris de frayeur à la vue de cet homme aux gestes convulsifs, au visage tranché en deux et si grossièrement recousu. Vitalie se tenait entre les deux enfants, et tous trois contemplaient en silence cet inconnu qu'ils avaient pourtant tellement attendu » (LN, 43).

Depuis ce jour où il l'avait blanchie à la craie son corps n'était plus qu'une page éclatante de vide toute tendue dans l'attente de cette écriture nouvelle qui ferait d'elle et de sa vie un livre en mouvement, en fête et en folie. (*LN*, 182)

La décision de confectionner elle-même sa robe de mariée aboutit à une œuvre qui mélange couture, sculpture et enluminure. « Poème de blancheur » (*LN*, 185) hétéroclite, sa robe de mariée entraîne aussi un travail du corps, car une mise en œuvre de l'amour. Corps et robe s'unissent en un don de soi : « C'était tout son amour, – c'était son corps rendu fou de désir et d'attente, que Margot ouvragait de la sorte » (*LN*, 185). Faite d'un mélange de treize jupons de tissus différents et de longueurs différentes, sa robe de mariée semble exacerber la pureté du corps tout en le dématérialisant. Sur le chemin qui la mène à l'église, elle se remémore les deux premières femmes de son père qui, après la mort, ressemblaient à des poupées. C'est à cette occasion que Margot pousse la réflexion par rapport à la « métamorphose » (*LN*, 186) que représente l'incorporité en se comparant elle-même à une poupée attendant la résurrection par l'amour, occasion pour le corps aussi de prendre chair :

Car elle n'était encore elle-même qu'une poupée. Une poupée de craie tout emmitouflée de belles étoffes, de passementerie et de fourrure, mais bientôt elle allait prendre chair, face à Dieu et à l'éternité, et consommer cette chair nouvelle dans la nudité et l'abandon. (*LN*, 186)

Tout cet échafaudage s'écroule lorsque, arrivée devant l'autel, une lettre de Guillaume lui annonce sa décision d'annuler le mariage. Cet instant traumatique la fait plonger dans la folie – d'où la danse en rond à la manière d'une poupée, car elle ne maîtrise plus son corps. La suite de cet épisode-seuil est une vie d'automate invoquant ses espoirs passés et faisant œuvre de mémoire sur son corps : le passé prend le dessus et l'avenir n'est fait que d'une reconstitution journalière de ses préparatifs des noces. Corps et temporalité sont rythmés par un ralentissement<sup>290</sup> dont le but semble être le prolongement à l'infini de l'extase provoquée par l'attente et le repoussement de l'événement traumatique :

---

<sup>290</sup> Une autre référence à cette attitude temporelle en fait un « jeu désespéré qui seul maintenait en vie [...] Margot » (*LN*, 207) : « Alors commençait la très longue journée de la Maumariée dont chaque geste, mimant au ralenti la hâte de partir à l'église, retardait avec précaution l'instant de ce départ illusoire » (*LN*, 207).

Margot ne franchit jamais l'heure de son réveil, elle resta pour toujours sur le seuil de ce lumineux matin qui avait salué ses vingt ans et les préparatifs de ses noces. [...] Tant son corps que sa voix se mirent ainsi à décomposer gestes et mots au ralenti. Un ralenti au bord de l'immobilité et du silence où le temps s'ensommeilla. Ce fut grâce à ce profond et long sommeil du temps qu'elle put subir les treize années qui lui restaient à vivre en les résumant en une seule et unique journée. Margot garda toujours ses vingt ans, son regard de ce matin de janvier et sa toilette de mariée. Elle ne cessa jamais d'attendre l'heure sacrée de l'union et de se mettre en chemin pour l'église. Elle ne dit jamais d'autres mots que ceux qu'elle avait prononcés ce matin-là et éternellement répéta chaque geste, chaque pas, qu'elle avait alors accomplis. (LN, 195)

L'expérience de Margot ne reste pas sans suite pour ses proches, et surtout pour sa sœur jumelle, Mathilde. Si Margot chute dans la folie, il n'en est pas de même de sa sœur, laquelle semble être un double de Vitalie « taillé dans une roche dure »<sup>291</sup> (LN, 98). En échange, le délaissement de Margot lui confirme une fois de plus les soupçons concernant l'amour contre lequel elle ne fait que s'acharner davantage : « L'amour était même à ses yeux [...] une trahison, c'était le mensonge le plus fourbe qui fût donné aux hommes d'inventer » (LN, 196). La leçon qu'elle apprend en pesant le drame de Margot l'amène à s'automutiler – à faire donc œuvre de mémoire entaillée sur le corps. L'excision brutale, la neige et le froid étant les seuls anesthésiques, tranche net avec le désir et surtout avec la féminité. Les règles – qui ne reviennent jamais – avaient toujours été une torture pour Mathilde, mais jusqu'alors supportable. L'aveuglement de Margot, son attente enflammée, et finalement sa déchéance amplifient son horreur du sang impur qui est un rappel périodique du désir :

Cette douleur, elle la connaissait bien pour la subir chaque mois depuis des années, mais cette fois-ci elle lui parut terrible, démesurée. D'un coup le sang de ses menstrues lui fit horreur, elle se sentit souillée dans sa chair, injuriée dans son être. Ce sang mauvais il fallait l'arrêter, tout de suite, et pour toujours, sinon il n'en finirait jamais de couler, de répandre sur la terre sa rougeur impure, sa chaleur écœurante, – celles même du désir. Alors elle s'était levée et avait couru en chemise de nuit, pieds nus, hors de la maison et s'était roulée dans la neige jusqu'à ce que tout le froid de la nuit la pénètre et la glace. Elle avait frotté la peau de ses seins, de son ventre, de sa nuque et de ses reins avec des morceaux de neige verglacée. Puis, lorsqu'elle avait senti tout le sang de son corps refluer au plus profond d'elle-même et s'immobiliser, elle s'était excisée d'un coup d'arête de caillou. Et aucun sang ne s'était écoulé de cette plaie. Ses règles ne revinrent jamais et toute sa vie son corps resta farouchement resserré sur le froid qui avait pétrifié ses entrailles et son sexe. (LN, 197)

---

<sup>291</sup> Le choix du prénom n'est, à cet égard, point anodin et cela, comme l'a remarqué Françoise Rullier-Theuret, est valable pour l'ensemble du monde romanesque chez Sylvie Germain : « Les prénoms sont choisis pour leur sens : Mathilde qui veille sur son père avec jalousie réalise bien le programme du prénom, issu de deux substantifs germaniques, *maht* la puissance et *hild* le combat, elle est celle qui se remet au travail quand tout a été détruit et reconstruit sur les ruines ». Françoise Rullier-Theuret, « Les Pénies et la multiplication des noms », *op. cit.*, p. 67.

À creuser davantage, pourtant, cet épisode acquiert des significations nouvelles si on le rapproche de celui où Mathilde promet à son père de ne jamais plus le quitter après la mort de sa femme<sup>292</sup>. Compte tenu du développement de l'histoire, cette promesse, que personne ne sait déchiffrer, est une déclaration d'amour incestueux, jamais consommé – à la différence du premier inceste présent dès le début du roman – et source permanente de frustration contenue :

Mathilde devait effectivement passer sa vie à tenir sa promesse qu'elle seule avait entendue et par laquelle elle allait s'astreindre à une indéracinable présence auprès de son père. Une présence qui ne devait d'ailleurs cesser de se grever de solitude et d'insolence, car sa promesse de veille, et de fidélité s'était doublée d'une farouche jalousie, comme si elle n'avait su prendre pour part d'héritage de sa mère que son amour entier et possessif pour Victor-Flandrin. (*LN*, 115)

Le malheur qui frappe Margot l'aide à justifier sa vie solitaire à laquelle elle s'est condamnée en prenant la décision de veiller sur son père. En même temps, il lui permet aussi de mesurer le non-sens de sa promesse et la transgression dont elle se rend coupable. Dans ce contexte, l'excision est un geste à significations multiples qui reposent toutes sur un devoir de mémoire. Il a un caractère sacrificiel et se constitue en offrande afin de sceller son vœu de fidélité amoureuse. L'annulation du désir marque la décision de Mathilde de ne jamais connaître d'homme autre que son père ; néanmoins, l'arrêt des règles souligne aussi l'impossibilité – imposée – d'assouvir ce désir. En même temps, cependant, l'excision est une blessure à caractère punitif : l'amour bafoué de Margot la confronte à la mémoire de son péché qu'elle assume tout en châtiant son corps. Comme on l'a remarqué, avec de légères nuances,

Elle signe cette extrême compassion en s'infligeant l'excision qui l'empêchera de commettre l'inceste avec son père, corrigeant ainsi la faute dont il est lui-même le fruit ; en même temps, l'excision annule en elle toute possibilité de se consacrer à son propre épanouissement.<sup>293</sup>

De pénitence, elle n'en fait jamais, à l'exception des quelques moments précédant le suicide qu'elle commet après la disparition du père. C'est alors que, prenant conscience

---

<sup>292</sup> « Mathilde s'avança vers son père et, cherchant à lui relever la tête de force, elle lui dit : « Papa, ne pleure pas. Moi, je suis là. Je ne te quitterai jamais. Jamais, c'est vrai. Et jamais je ne mourirai (sic) » (*LN*, 114). À remarquer aussi le potentiel érotique de la tentative de relever la tête de son père.

<sup>293</sup> Isabelle Dotan, *Les Clairs-obscur de la douleur. Regards sur l'œuvre de Sylvie Germain*, op. cit., p. 98.



de sa solitude de « vieille femme stérile, frigide, mutilée » (*LN*, 382), elle remonte dans le temps, faisant œuvre de mémoire à rebours. Son point d'arrivée est l'enfance où elle avait pris la décision insensée de faire de son père son destin. Le point de convergence du présent et du passé apporte la révélation de sa vulnérabilité et aussi de l'absence de tout secours. Le suicide est alors l'ultime preuve de fidélité à la promesse ancienne, mais également l'automutilation punitive suprême.

Ce trop-plein de fidélité mène au suicide. L'infidélité déclenche un désir de mourir, mais qui ne s'accomplit pas. C'est le cas de Prokop Poupá. Le destin se retourne contre lui, car, des années après avoir abandonné Magda en faveur de Marie, cette dernière le quitte à son tour. Abandonné, Prokop connaît le désespoir et l'espoir fou que Magda elle-même avait dû connaître<sup>294</sup>. Tout en se laissant aller au jeu d'une attente apparemment dépourvue d'objet précis, Prokop vit corporellement l'absence de Marie et le désir de son retour. Tout commence par un excès de souvenirs : « sa pensée était traquée, harcelée, sa mémoire emplie à craquer de souvenirs dont les remous provoquaient de subits haut-le-cœur » (*Im*, 54). Parallèlement, les mêmes souvenirs rendent le corps aimé de Marie présent pendant la nuit : Prokop a l'impression que ce corps « refaisait surface dans l'obscurité, reprenait volume, en creux, à ses côtés », alors que « sa voix, son souffle hantaient la pièce » (*Im*, 54). En même temps, c'est le visage aussi qui se recompose, visage familier à côté duquel « l'éclat bleu-vert de son regard, son sourire, réaffleuraient tout contre son épaule » (*Im*, 54). La nuit, le sommeil est lent à venir et lorsqu'il arrive enfin, il est de courte durée et tourmenté par des rêves porteurs de souvenirs trop vivides qui lui donnent des sensations de contact entre son corps et celui absent de Marie, qu'il « attendait jusqu'à l'épuisement, jusqu'à l'écœurement » : « Le corps de Marie n'en finissait pas de s'arracher à sa propre chair » (*Im*, 55). « La peau s'ouvre ainsi sur une doublure de chair qui s'ouvre elle-même sur un espace intérieur hanté par les souvenirs »<sup>295</sup>. Enfin, à force d'être trop « visité » par les souvenirs de Marie et de stimuler son attente insensée, il se met à détester son propre corps : « Car c'en était trop, vraiment, de ce porte-à-faux, de ce dégoût de soi, de cette

---

<sup>294</sup> Connaître le désespoir équivaut à la prise de conscience de ce que la critique appelle même « péché ». La transformation spirituelle de Prokop implique, entre autres, l'acceptation de sa faute : « Le péché originel de Prokop n'est pas d'avoir croqué la pomme, mais de ne pas avoir su aimer. Le déni d'amour condamne, dans le "code pénal" de Sylvie Germain, au purgatoire de la conscience ». François Bénichou, « Européens d'Outre-Mur », *Le Magazine littéraire*, n° 318, 1994, p. 68.

<sup>295</sup> Séverine Gaspari, « *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre* : des Corps enchantés aux Corps chantés », *op. cit.*, p. 53.

absolue fadeur d'être. C'en était trop de cette douleur qu'il ne pouvait pas maîtriser, pas même nommer, et qui humiliait sa chair et sa raison » (*Im*, 55).

### 1.3 Éclipses de mémoire : l'attente et la reconnaissance

Si la mémoire *s'impose* jusqu'à faire peur de l'avenir ou bien *impose* une fidélité aux accents morbides ou pathologiques, elle peut aussi connaître des éclipses. Ainsi peut-elle être temporairement occultée, ce qui entraîne un déséquilibre et une attente de la reprise. Si les situations analysées ci-haut reposaient sur un ancrage mnésique, il y en a d'autres où la mémoire est interrompue. Les interruptions se répercutent au niveau du Moi en ce qu'elles instaurent un sentiment d'incomplétude existentielle jusqu'à la réappropriation de la part manquante. Le protagoniste de cette situation est l'enfant – « la première victime des grandes barbaries du XX<sup>e</sup> siècle, Martyr, violé, trahi, abandonné, possédé ou anéanti » auquel les livres de Sylvie Germain « souhaitent redonner nom, voix, visage et regard »<sup>296</sup>. Le catalyseur principal de cette situation est la filiation, car, la plupart du temps, la part manquante est un parent dont l'enfant est séparé et dont il attend le retour. Le renouvellement de l'approche réside dans le traitement de la mémoire qui, au moment de la rupture, déclenche un complexe de Peter Pan à conséquences particulières pour le développement physique de l'enfant.

En dépit du grand nombre de personnages qui peuplent la saga des Pénier, les disparitions successives des mères n'entraînent pas de déséquilibres majeurs. Ce n'est que dans *Nuit-d'Ambre* qu'un tel état des faits aboutit à la mise en scène d'un personnage-clé pour la lutte contre la mémoire menée par Charles-Victor. Ainsi, Roselyn Petiou – « adolescent malingre » (*NA*, 259) à « petite voix de fausset pleine d'hésitation » (*NA*, 264), garçon à l'enfance brisée depuis la mort de sa mère folle souffrant d'anémophilie. Fils unique, que le vent rend facilement malade, il doit subir les crises de folie de sa mère à chaque fois que ce même vent souffle trop fort. Sa mort survient lors d'une crise plus forte et rend fou le père qui finit par aller « s'aliter dans une maison dite de repos » (*NA*, 265). Ce qui compte, c'est la succession de ces épisodes traumatiques. La mémoire de l'enfant en est marquée et entraîne la

---

<sup>296</sup> Évelyne Thoizet (dir.), *Sylvie Germain, éclats d'enfance*, Cahiers Robinson, n° 20, Arras, Université d'Artois, UFR de Lettres modernes, 2006, p. 5.

fragmentation<sup>297</sup> du Moi chez Roselyn et, par conséquent, son incomplétude existentielle. Le fait de changer de lieu en venant « s'enfoncer dans la ville » (NA, 265) n'efface pas les souvenirs des traumatismes successifs, mais accentue le sentiment de manque. C'est la raison pour laquelle dès son premier tête-à-tête avec Nuit-d'Ambre, Roselyn évoque son enfance qu'il semble ne jamais avoir quittée à cause des interruptions traumatiques. La mémoire demande réparation, ainsi que son jeune âge et cela a deux conséquences importantes.

D'un côté, son corps « attardé, incomplet » (NA, 266) reste prisonnier d'un âge charnière indéfini entre l'enfance et l'adolescence, voire la maturité : « [...] il avait le regard d'un pauvre, d'un *homme-enfant*<sup>298</sup> qui souffre d'être si seul parmi la foule [...] » (NA, 265). Cette incertitude corporelle est mise en relation avec une indifférenciation sexuelle<sup>299</sup> – assez fréquente chez Sylvie Germain – qui est une marque supplémentaire de l'incomplétude. À ses origines se trouve une ambiguïté appellative : son prénom ne fait que reprendre celui de la mère à l'exception de la dernière voyelle, à savoir un *e* muet. Un *e* blanc en quelque sorte, pour emprunter cette association à Arthur Rimbaud (*Voyelles*), car le blanc, loin de suggérer ici la pureté, insiste plutôt sur quelque chose qui fait défaut :

Le mitron portait un nom plutôt dérisoire, sa mère l'ayant affublé de son propre prénom de femme simplement amputé de la voyelle finale. Il s'appelait Roselyn Petiou. Il ne devait qu'à la disparition d'un *e* muet de ne pas être l'exact homonyme de sa mère. Mais à la disparition de quelle autre lettre mystérieuse devait-il également de ne pas être un homme accompli, d'avoir encore un *corps inachevé*<sup>300</sup> ? Car son corps, à plus de dix-sept ans, demeurait toujours celui d'un garçon impubère. (NA, 266)

De l'autre côté, ce « même mal dégrossi » (NA, 268) vit dans et par l'attente. Paris lui est un immense espace où il « mendie discrètement, passionnément, la reconnaissance et l'affection des autres » (NA, 265). L'éclipse de sa mémoire due au traumatisme se prolonge ainsi indéfiniment jusqu'à ce que l'absence des parents soit

---

<sup>297</sup> Fragmentation que la construction du texte semble épauler par la brièveté des phrases et par la répétition obsessive du pronom personnel désignant la mère : « Le vent, l'océan, sa mère, tous trois désunis en une violente discorde. Elle hurlait, sa mère, lorsque le vent soufflait trop fort, elle brisait tout dans la maison. Elle avait peur à en mourir. Elle était morte de cette peur » (NA, 265).

<sup>298</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>299</sup> Parmi les exemples notables : le travestisme de Baptiste qui, après la mort de Pauline, revêt ses habits, tandis que son corps perd les marques de la masculinité (son sexe y compris, qui s'incurve jusqu'à ne plus l'évoquer), et le fétichisme d'Huguet Cordebugle, homosexuel inavoué qui, une fois par mois, dort dans son lit couvert de draps faits de linges de femme volés – « vastes peaux de tissu et de dentelle, tendres mues tombées des corps des femmes auxquelles il réinsufflait chaleur et vie » (JC, 208).

<sup>300</sup> C'est nous qui soulignons.

remplacée tant bien que mal. C'est pourquoi l'amitié proposée par Nuit-d'Ambre lui apparaît comme moyen de quitter son exil parisien. La solitude qui jusqu'alors lui avait pesé « de jour en jour davantage, entre ses deux sous-sols<sup>301</sup> » (NA, 262) devient libération tandis que l'attente d'une âme-sœur prend la forme d'une quête dans le labyrinthe citadin, à l'instar des jeunes héros des contes : « Quelqu'un allait l'arracher à son antre. Alors il avait cherché, longtemps » (NA, 262). La fin du petit mitron, dont l'enfance attardée évoque l'enfance malheureuse de Nuit-d'Ambre, est un massacre de l'innocence, une mise à mort de la mémoire reniée, de la mémoire devenue corps, donc évidence que le regard ne peut ignorer comme on ignore par l'oubli. C'est pourquoi le personnage éponyme du roman se moque à côté de ses amis de la nudité de leur victime – « sa nudité de larve, d'homme inaccompli, au torse creux, aux membres grêles, au sexe de garçonnet » (NA, 286).

Si la prolongation de l'enfance est, pour Roselyn, la conséquence d'une blessure de mémoire, d'une sorte d'éclipse mnésique prolongeant le traumatisme, il existe aussi un cas d'attardement physiologique volontaire. Ayant toujours la filiation pour catalyseur, ce phénomène très fréquent dans les livres de Sylvie Germain affecte les enfants séparés brusquement de leurs parents. La séparation n'engendre pas de souffrance apparente, mais l'espoir des retrouvailles qui les plonge dans la temporalité indéterminée de l'attente. Cette expérience temporelle s'accompagne d'une métamorphose du corps : l'enfant refuse de grandir, fossilisant ainsi l'état de la chair à l'instant de la séparation. Cela empêche la prise de conscience de la solitude et donne l'illusion d'une reprise comme si de rien n'était dès le retour du parent. À la différence d'Herminie-Victoire, qui voulait ainsi passer inaperçue, ce processus doit assurer le contraire : l'enfant s'érige en gardien de la mémoire – surtout de la mémoire parentale – espérant faciliter la reconnaissance à l'instant des retrouvailles attendues en permanence.

Dans *Jours de colère*, Léger est un enfant abandonnique, trop attaché aux présences féminines de sa famille. C'est pourquoi il choisit de suivre sa sœur et d'abandonner son père à la solitude une fois que la première doit se marier. Cependant, son attachement atteint le comble face à une absence : celle de la mère, victime d'un crime passionnel et qu'il croit partie. L'instant de sa disparition le plonge dans un état

---

<sup>301</sup> Bien évidemment, l'espace vient souligner une fois de plus l'inaccomplissement pubertaire : un entre-deux spatial pour accueillir un entre-deux corporel.

d'attente à répercussions corporelles : tout en attendant son retour, il cesse de grandir afin d'éviter que sa mère ne le reconnaisse pas à son retour. Au début, les années semblent ne pas marquer le garçon, dont le seul souci est de rester fidèle à la mémoire du parent. Plus tard, cependant, le texte parle de ce « frère chétif au vieux visage ridé [...], aux mains déjà un peu tavelées » (*JC*, 156-157). Ainsi, l'expérience temporelle, aussi insensée qu'elle soit, devient expérience corporelle à enjeu mnésique. L'immutabilité extérieure est la garantie d'une illusion : l'enfant espère faire croire à l'adulte que rien ne s'est passé entre-temps et que la vie peut reprendre son cours de manière harmonieuse. L'absence de la mère est un intervalle-éclipse qui met tout en suspens :

Depuis la disparition de sa mère, Léger avait reporté sur sa sœur tout son amour blessé, trahi. Et du jour où sa mère avait fui la maison pour les abandonner, il avait cessé de grandir. Le temps semblait s'être arrêté en lui, fossilisant son corps d'enfant. À douze ans il en paraissait sept. Comme s'il attendait le retour de cette mère prodigue et qu'il craignît qu'elle ne reconnaisse pas son petit garçon en pantalon court, aux genoux blancs et minces. Quand sa mère rentrerait, il faudrait lui faire croire que rien ne s'était passé, qu'elle n'avait fait qu'un bref voyage à Paris et non pas une si longue fugue. Une fugue qui durait à présent depuis cinq ans. Léger ne trouvait cette force d'attente insensée qu'auprès de sa sœur [...]. Son petit corps mis en suspens ne survivait que greffé à celui de sa sœur. (*JC*, 73)

Le cas de Léger trouve un écho dans *Chanson des mal-aimants*. Le protagoniste fait à son tour partie de la grande famille d'enfants délaissés, à une différence près : l'abandon n'est plus ici un cas d'histoire familiale, mais d'histoire collective. Louis, surnommé Loulou est, comme les autres enfants dont Léontine prend soin, séparé de ses parents à cause de la guerre. Comme eux, il attend de pied ferme leur retour. Ce jeu, auquel s'adonne aussi l'héroïne du livre, repose sur le même principe : prendre son temps. Devise mystérieuse dont Loulou se sert pour justifier son appétit de moineau et qui trouve son éclaircissement lors d'un tête-à-tête avec Laudes-Marie. Tout comme Léger, il refuse de grandir par peur de corrompre les souvenirs que les siens pourraient garder de lui. Ce qu'il refuse, c'est la mue naturelle du corps, que sa confidente, elle, désire ardemment. Mis à part son anorexie mentale, il altère également sa voix :

C'était un poids plume, Loulou ; avec ses grands yeux noisette à reflets mordorés, disproportionnés dans son mince visage triangulaire, il avait un air de bébé hibou. Il zézayait, et chaque fois que Léontine, ou Estelle, qui veillait jalousement sur lui, lui reprochaient de ne presque rien manger pendant les repas, il répondait imperturbablement : « Ze prends mon temps... » Et si on lui disait qu'à force de picorer

du bout des lèvres il ne grandirait pas, il se contentait d'opiner : « Zustement, zustement ! » [...] Cela faisait près de deux ans que ses parents et ses frères aînés étaient partis et lui, qui attendait de pied ferme leur retour, craignait que les siens ne le reconnussent pas s'il poussait trop vite. Il s'ingéniait donc à ralentir sa croissance, il se plongeait en apnée temporelle. (*CMA*, 26-27)

Le zézaïement est manifestement un moyen supplémentaire d'ancrage dans l'enfance – auquel Loulou semble renoncer à l'arrivée du père, puisque leur rencontre se consomme dans le silence.

#### 1.4 Trou de mémoire

Le passé peut se montrer capricieux d'une manière tragique ; il existe aussi une quatrième situation où il fait défaut. L'explication réside dans la chaîne cause-effet : le temps est aussi une expérience que l'on fait par l'intermédiaire des autres et, d'un certain point de vue, cela est l'une des raisons pour laquelle on ne peut avoir de l'emprise sur lui. Le passé, qui est avant tout une affaire de mémoire, peut être le lieu d'un abandon – expression de la filiation impossible. Intimement liée à la mémoire personnelle, cette dernière devient alors obsession chez le délaissé, surtout si l'abandon a eu lieu à la naissance. Le trou de mémoire originel devient gouffre où l'identité est happée peu à peu, jusqu'à une déformation morbide de la perception que l'on a de soi. Cette déformation gagne le corps qui, métamorphosé, démultiplié, est offert en spectacle au regard des autres, mais attendre de leur part l'aumône de la compréhension ne prévient pas le glissement dans la folie.

Celui qui, dans *Nuit-d'Ambre*, subit cette amputation mnésique fait partie de ces êtres-météores qui sont des passeurs pour les protagonistes. Ornica, « curieux petit bonhomme » (*NA*, 221) d'âge incertain, sans histoire et sans mémoire, est l'un de ces *prophètes citadins* que Nuit-d'Ambre rencontre lors de ses déambulations dans Paris. Incohérent, il est un avertissement vivant quant aux dangers qui guettent celui aux prises avec son passé. Quant à son importance dans l'histoire, il « tend à Nuit-d'Ambre un miroir caricatural de ce vers quoi il marche »<sup>302</sup>. Cependant, si Nuit-d'Ambre choisit délibérément de renier son passé et sa filiation, en quête d'une liberté qu'il ne comprend pourtant pas, Ornica n'a pas le luxe du choix puisque les fondations même de son

---

<sup>302</sup> Alain Goulet, *Sylvie Germain : œuvre romanesque. Un Monde de cryptes et de mystères*, op. cit., p. 70.

existence sont vermoulues : « Car il avait beau fouiller dans sa mémoire il lui était impossible de retrouver des traces, des dates, des lieux et des êtres pour circonscrire l'événement de sa naissance, l'histoire de son enfance et de sa jeunesse » (NA, 223). Perturbé qu'il est par l'abandon maternel, il est nulle part chez soi et le présent n'arrive jamais à se coaguler en histoire personnelle : « Il ne savait même pas ce qu'il faisait ici, dans ce pays, dans cette ville, comment il était arrivé là. » (NA, 223), tandis que l'intégration sociale aussi est impossible pour quelqu'un qui n'a « aucune identité à déclarer, [...] aucun papier, rien, ni carte d'identité ou de séjour, ni passeport » (NA, 223). Le mal qui le taraude est l'indétermination identitaire : « Tout en celui-ci était indéterminé, voire ambigu, – son âge, son origine, sa pensée, sa race même » (NA, 220). Cette indétermination se prolonge au niveau corporel, dès sa première apparition dans le texte. La description brosse le portrait d'un homme-marionnette dont l'existence entière semble être un rôle assumé et joué de force :

Il était hirsute, on aurait dit un diable de papier jaillissant d'une boîte à malices. Son teint était indéfinissable ; quelque chose entre le bistre<sup>303</sup>, l'olivâtre<sup>304</sup> et l'ocre orangé. Il avait un long visage émacié, une bouche très fine et des yeux étroits légèrement fendus en amande, d'un noir bleuté<sup>305</sup>, étonnamment brillants. En fait, en le regardant mieux, il semblait que sa peau avait été tendue et recousue comme après une grave brûlure, et il paraissait davantage porter un masque mal ajusté, déjà usé, qu'avoir un vrai visage. Il y avait en effet quelque chose d'usé dans cette face trop tirée, comme si on l'avait défaite et reformée très longtemps avant, dans la petite enfance, et alors en grandissant ça faisait craquer les coutures, boursoufler les raccords. (NA, 221)

Cette insistance sur le visage n'est point dépourvue d'importance. Le visage est le premier lieu de connaissance de l'autre. C'est au regard d'individualiser, de connaître ou de reconnaître. Le regard de l'autre appelle en quelque sorte à l'existence et c'est bien là qu'il faut chercher la raison des spectacles de folie que donne Ornica. Il ne croit exister que dans et par le regard des gens, ainsi c'est de ses spectateurs qu'il attend

---

<sup>303</sup> Couleur à base de brun – « mésalliance des couleurs pures » (Jean Chevalier ; Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 150) –, le bistre semble emprunter ses valeurs scatologiques si l'on pense à la découverte que font les huissiers dans le logement d'Ornica : « des milliers de bœufs emplis d'excréments obstruaient l'espace » (NA, 228). Vu la chute du personnage et son mal d'amour, le bistre semble évoquer l'état d'abandon auquel Ornica est voué depuis sa naissance, ainsi que son statut permanent de rejeton.

<sup>304</sup> L'olivâtre évoque plutôt un trait cadavérique, renforçant ainsi l'« inexistence » à laquelle est condamné Ornica.

<sup>305</sup> S'il y a une correspondance entre les deux couleurs, elle rejoint la même idée d'indétermination. Ainsi, pour Ornica, le noir marque l'obscurité des origines, l'indifférenciation, car « contre-couleur de toute couleur » (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 671), tandis que le bleu est « la plus **immatérielle** des couleurs » (*Ibid.*, p. 129).

d'être « identifié », reconnu. Faute de mémoire, c'est au corps d'appeler à la reconnaissance. L'unique forme d'existence dont il dispose, il l'exploite en s'adonnant à un jeu dramatique d'imitations zoomorphes. L'absence de mémoire lui ôte l'impression d'exister, alors ses instants de « résurrection » dépendent de son public. Le premier dialogue entre lui et Nuit-d'Ambre ne laisse aucun doute quant au fait que la vie du personnage est une forme d'attente de la reconnaissance comme forme d'individualisation :

– « Oh ! s'exclama l'autre d'un air choqué, vous ne connaissez donc pas la baleine joyeuse, l'énorme baleine à peau noire moirée qui saute et chante entre les vagues ? » – « Non, mais vous ne ressemblez guère à ce signalement, vous avez plutôt tout d'une anguille. » – « Vous m'avez mal regardé, fit l'autre. Voyez un peu ! » Et sur ce il s'étala à plat ventre sur la planche de bois, redressa les pieds comme une nageoire et se mit à enfler. Car il réussit à enfler pour de bon, sa peau vira au noir, et il reprit son long ululement sous-marin. (NA, 221)

Ce faux don du corps met à sa portée tout un arsenal<sup>306</sup> zoomorphique dont il use aussi pour gagner sa vie. Pourtant, bien qu'il soit « un animal à métamorphoses » (NA, 222), il est toujours conscient de n'être « rien de précis, rien de définitif » (NA, 222). Ainsi, l'imprécision corporelle culmine par une rechute dans le néant existentiel. Il a beau pouvoir imiter n'importe quelle bête, l'abandon maternel et le trou de mémoire le vouent à n'être qu'un animal fantastique :

En vérité, je crois même que je suis un animal qui n'existe pas : quelque chose entre le griffon, la salamandre et le dahu. Le dahu surtout. Ma propre mère ne m'a jamais trouvé. Sitôt né, sitôt disparu ! Pour tout vous dire, moi-même je ne suis jamais arrivé à me mettre la main dessus. Cela fait pourtant un grand nombre d'années que je me cours après, mais rien à faire, je suis insaisissable. (NA, 222)

Ce jeu des métamorphoses, voué à l'échec, constitue à son tour une forme d'attente, dans la mesure où il semble avoir pour but l'acceptation de son appartenance déracinée à la foule devant laquelle il donne des représentations d'effacement identitaire. Nuit-d'Ambre non plus, malgré leur rapprochement, ne réussit à percer le secret de sa solitude et ne le prend jamais au sérieux. Comme Nelly, Ornicar ne s'impose pas à lui

---

<sup>306</sup> « Ses dons en ce domaine étaient illimités ; il pouvait se transformer en n'importe quel animal, du souriceau au pachyderme en passant par les insectes, les poissons, les oiseaux, et savait imiter à merveille les cris et les chants de chacun. Il se contorsionnait de façon inouïe, prenait indifféremment toutes les couleurs du spectre solaire, pouvait enfler ou rétrécir à loisir [...]. Bref, il vivait très bien de son art d'inexistant » (NA, 224).



comme un être bien défini, donc auquel il pourrait s'attacher. D'ailleurs, il ne réussit non plus à s'enraciner dans la mémoire de personne (son « ami » l'oublie très vite) et ses masques finissent par tomber l'un après l'autre jusqu'à ce qu'il ne reste que l'illusion d'avoir un visage. L'attente de l'individualisation par le regard des autres ne peut être comblée et, de surcroît, elle n'est pas une forme satisfaisante d'existence. Au contraire, elle est à son tour un masque dissimulant « la faille [qui] en lui allait empirant, le sentiment d'absence à soi-même et au monde [qui] ne faisaient que s'aggraver, – et devinrent gouffre » (NA, 224). Il n'y a qu'un pas jusqu'à ce que, dans un moment de lucidité, Ornica annonce la mort de l'esprit et la fin des possibilités du corps : « Puisque je ne suis qu'une apparence, un leurre, disait-il, autant pousser l'art de l'illusion jusqu'au comble » (NA, 223). L'épisode où il perd sa raison devant la foule est une synthèse en accéléré des aspects déjà mentionnés. Ainsi, la chute du dahu est « subite, et radicale » (NA, 225), signe que ce leurre ne fonctionne plus. Perché sur la statue de Balzac, il mime la chouette harfang, dont il réussit à parfaitement imiter les cris. Cependant, le doigt qu'un petit enfant tend vers lui dénonce l'imposture du corps et, implicitement, celle de la mémoire : « Ce doigt miniature qui le dénonçait d'un coup à sa propre mémoire, – à l'impossibilité de sa mémoire » (NA, 226). Ce geste agit comme catalyseur de la folie, car son discours, ponctué d'onomatopées et peu compréhensible par l'audience, trahit pourtant le glissement vers la nuit de la raison. Les constantes de celui-ci sont la solitude, le manque de repères identitaires, l'abandon, tandis que le corollaire reste le sentiment de n'avoir pas vraiment existé. Affublé d'un nom dont les composantes – conjonctions de coordination – ne sont pas le liant existentiel espéré, il reste jusqu'à la fin un inconnu de soi-même et des autres :

Un oiseau des nuits arctiques. Je nidifie dans la pierre et le froid, je me nourris d'étoiles [...]. Craou... mon aire de chasse est gigantesque, illuminée de neige et de silence ; je porte l'ombre de mes ailes jusqu'au bord de la mer et sur les eaux gelées des lacs. (NA, 226)

– « Craou ou aou ouh !... » Ornica battait convulsivement des ailes dans le vide, il était d'un blanc<sup>307</sup> mat, crayeux, sa voix déraillait à l'aigu, se faisait inaudible. – « Je nidifie dans le néant. Je nidifie dans la faim et le froid. J'ai volé au ras<sup>308</sup> du monde, avec mes ailes grandes ouvertes, mais je ne me suis jamais trouvé. Je ne me suis jamais trouvé

<sup>307</sup> Le blanc est la couleur du plumage chez la chouette harfang mâle. Cependant, dans le texte il sert à rappeler le néant du Moi. Ainsi, au-delà du rapprochement entre cette couleur et le silence de la raison en train de s'installer, le blanc représente l'entrée dans l'invisible (cf. Jean Chevalier ; Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 126).

<sup>308</sup> Le vol au ras du monde est un vol parallèle à ce dernier, donc un glissement existentiel sans aucun ancrage.

parce que je n'ai jamais existé. Jamais jamais jamais ja... mais... où ? ah ! mais où est donc... ?<sup>309</sup> » (NA, 227)

Sa péroration – transition vers le silence – rappelle en quelque sorte celui d'Adam Pollo dans le premier roman de J.-M. G. Le Clézio<sup>310</sup>. Les deux personnages sont, à l'issue de leurs discours spontanés, emmenés à l'hôpital psychiatrique, à cela près que le personnage de Sylvie Germain ne retrouvera jamais l'usage de la parole. Il mènera, on peut le comprendre, une existence végétative agissant comme dernier masque destiné à cacher « la brèche ouverte dans l'âme de celui qui ne parvenait pas à exister, de celui dont l'histoire avait rongé le corps de la mémoire » (NA, 228).

La mémoire se constitue donc, tour à tour, en potentialité, immuabilité, incomplétude et en impossibilité dont le point de convergence est une insuffisance existentielle à origines traumatiques. Malgré elle, la pensée devient mémoire, exauçant d'une manière dramatique le vœu d'un Peter Handke<sup>311</sup>. L'existence devient attente inlassable de la réparation et, dans le cas des couples brisés, l'attente elle-même « est toujours plus ou moins l'expression d'un fantasme de retrouvailles »<sup>312</sup>. Ainsi, la blessure mnésique arrive à gangréner le corps jusqu'à ce qu'il devienne lieu de mémoire où cette dernière se manifeste non pas à fleur de peau, mais à fleur de chair, obligeant l'individu à faire corps avec l'immense corps du passé.

## 2. Le corps d'attente

Après la naissance de la petite Baladine, Charles-Victor s'empare d'elle afin de se venger de son abandon par les parents à la mort de son frère aîné. Acte de possession, c'est en même temps un acte de dépossession plongeant ses racines dans la jalousie. D'ailleurs, à propos des Péniel, Tsipele dit à Chlomo que « la passion est si forte en eux

---

<sup>309</sup> L'impossibilité de finir cette question rappelle le même trou de mémoire. Si, dans *Chanson des mal-aimants* et dans *Magnus*, les personnages principaux reçoivent des noms, bien que non de la part des parents biologiques, Ornicar n'est maître de rien, ni même de ce sobriquet sur les origines duquel le lecteur n'est jamais édifié.

<sup>310</sup> Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Le Procès-verbal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1963, pp. 242-254.

<sup>311</sup> « "La mémoire" : Je voudrais que ma pensée le soit – qu'elle soit mémoire ». Peter Handke, *Images du recommencement*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1987, p. 66.

<sup>312</sup> Claudie Danziger (dir.); Alice Chalanset (dir.), *L'Attente. Et si demain...*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Mutations », n° 141, janvier 1994, p. 14.

qu'ils en tombent malades » (NA, 92). Mais les passions sont violentes de manière générale dans l'œuvre de Sylvie Germain et c'est pourquoi l'amant consacre une grande partie de ses pensées au corps de l'autre. Si, comme on l'a déjà vu dans le chapitre précédent, celui qui attend le fait de tout son corps, l'attente déplace en égale mesure l'accent sur le corps de l'autre. Le corps aimé est presque toujours un corps fantasmé, reconstruit par le biais des sens. Il va de soi que la séparation du couple ne fait qu'empirer les choses chez les partenaires qui s'abandonnent alors chacun de son côté à l'attente de l'autre. Cette attente est rarement passive et s'articule justement autour de cette évocation du corps aimé dans et par le corps aimant. Son intensité connaît plusieurs degrés allant de la passion jusqu'à l'obsession et à la folie. Affaire de longue haleine ou bien flambée instantanée, cette passion mobilise les ressources de la chair à tel point qu'elle résonne de l'absence du partenaire. Ensuite, l'installation de la folie est souvent l'affaire d'un instant chez ceux qui tombent amoureux ou dont le désir pour le corps de l'autre devient une obsession que la mort ne fait qu'attiser. L'attente devient alors insensée, car elle se mobilise autour d'une *in-carnation* qui ne peut plus avoir lieu. Nous proposons pour désigner cette situation l'expression *attente à rebours*, car il s'agit bien d'une régression par le désir jusqu'au point du coup de foudre.

## 2.1 L'attente et la distance

La distance ne doit pas être immense pour que le corps aimé tourmente de manière obsédante l'esprit, mais aussi le corps aimant. Dans l'attente du prochain rendez-vous, on tente d'imprimer au corps une mémoire sensorielle, l'astreignant à garder le plus longtemps possible les traces du contact avec l'autre. Parfois on peut dire, avec Martin Heidegger, que, « pour ceux qui attendent, proche et lointain sont donc le même »<sup>313</sup>. En témoigne la relation entre Mathurin et Hortense, dans *Le Livre des Nuits*, où l'érotisme se prolonge dans la solitude. L'empreinte du corps de la fille aimée semble se graver sur la peau de son amant – plaie invisible qui l'épuise dans l'absence. En même temps, cette absence est combattue par la mise à l'épreuve de son propre corps par le jeûne, afin de garder le goût des baisers :

---

<sup>313</sup> Martin Heidegger, *La Dévastation et l'attente. Entretien sur le chemin de campagne*, op. cit., p. 48.

Lorsque Mathurin la quittait il lui semblait longtemps après sentir encore la chaleur et le poids délicieux de ses seins dans ses paumes et le goût de ses lèvres dans sa bouche affolée de baisers. Il lui arrivait même certains soirs de ne pas souper pour garder ce seul goût toute la nuit et il s'endormait, le visage enfoui dans ses mains, le corps endolori tout à la fois de manque et de plénitude. (LN, 143)

C'est la guerre qui sépare les deux amants et les met ainsi en attente de leurs retrouvailles. Si les lettres que Juliette envoie à Augustin parlent « de son amour, de sa confiance, de sa patience » (LN, 149), les dessins d'Hortense pour Mathurin expriment « son amour et son désir » (LN, 149), s'enracinant ainsi dans une attente du « corps à corps » amoureux. La réponse de Mathurin est à la mesure de cette manifestation du désir : il dessine à son tour, comme une expression de l'attente de ce corps à corps, d'une promesse. Le résultat est une multiplication du corps aimé à l'aide de couleurs vives. En même temps, l'imaginaire amoureux se nourrit de la nature, la fougue puisant dans la faune et la flore à la fois. Exacerbé dans l'attente de son accomplissement, le désir veut ainsi pulvériser la distance, car il « le tourmentait bien plus que la peur de mourir » (LN, 163) :

Mais Mathurin abandonna bientôt les mots et se mit lui aussi à dessiner, faisant un usage particulièrement intense des couleurs qu'il appliquait par taches contrastées. Des couleurs exacerbées, éclatées comme des fruits trop mûrs. Des couleurs qui n'existaient même pas dans les prés et les champs de Terre-Noire en été, et peut-être même nulle part ailleurs dans la nature. Des couleurs jaillies de son seul désir. Le corps d'Hortense qu'il dessina ainsi se mit alors à se distordre en images folles, ivres de couleurs crues, en perpétuelle métamorphose. Tantôt il multipliait ses bras et ses jambes, tantôt mettait le feu à ses cheveux ou les chargeait d'essaims d'abeilles, tantôt crevait tout son corps de bouches énormes. Parfois ce corps fleurissait comme un jardin sauvage ; des coquelicots s'ouvraient à la pointe des seins, des chardons orangés lui brûlaient aux aisselles, des campanules en des ronces s'entortillaient à ses membres, des grappes de groseilles s'écroulaient de ses lèvres [...]. (LN, 150-151)

Si Juliette se laisse prendre au leurre de l'attente – « Tu seras sauvé, je le sais, je le sens, et j'attends ton retour. » (LN, 165) – l'amour qui lie Mathurin à Hortense est plus violent et ne se contente pas d'une attente confiante et patiente. Cet amour cherche son assouvissement au cœur du présent, par le don du corps et c'est un don que fait la femme en répondant aux dessins de Mathurin par une esquisse semblable, où les membres démultipliés suggèrent le mouvement à partir d'un noyau-rose – image de l'androgynie. Il s'agit d'un véritable dialogue des corps qui s'établit et qui ne cesse pas même à l'instant où l'un des frères meurt sur le front. Si, par rapport à cela, la relation tempérée entre Augustin et Juliette ne permet que l'exploitation d'un signe avant-

coureur – la femme croit voir à la place du soleil un crâne de cheval –, il en va bien différemment pour Hortense, dont l'expérience corporelle renvoie en boucle à celle de Mathurin au début de leur relation. Son attente régie par le désir impétueux lui inflige une souffrance physique dont les traces lui marquent la chair à jamais :

Hortense ne fut pas réveillée. Elle sombra au contraire dans un sommeil si profond et tourmenté de tant de rêves à feu et à sang qu'au matin elle se sentit tout endolorie, comme si elle avait été rouée de coup (sic) pendant la nuit. Son corps d'ailleurs garda traces de cet invisible combat nocturne car sa peau, de sa gorge à ses pieds, se couvrit d'innombrables petites ecchymoses rosâtres. Elle semblait ainsi avoir été peinte de haut en bas par quelque tatoueur-rosiériste. (*LN*, 167-168)

Qu'il s'agisse d'Augustin ou bien de Mathurin, leurs proches ressentent la disparition de l'un des frères, physiquement ou non. Ainsi, le père éprouve une « douleur aiguë qui lui travers[e] l'œil gauche » (*LN*, 167) à la suite de laquelle il perd l'une des dix-sept taches d'or dans cet œil, tandis que les autres sentent, « même Mathilde et Margot et le vieux Jean-François-Tige-de-Fer, que quelque chose avait dû arriver » (*LN*, 168). Malgré ces signes, « leur attente redoubla, balancée plus que jamais entre la peur et l'espoir » (*LN*, 168). Enfin, l'attente des femmes aimées et aimantes est tellement forte, qu'elle les aveugle assez pour que chacune déclare reconnaître sous les traits de l'étranger qui revient une année après « l'homme qu'elles avaient tant aimé et attendu » (*LN*, 173).

Vers la fin du livre, la séparation, la distance – imposées à nouveau par la guerre – instaurent un état particulier d'expectative chez Baptiste. Amoureux de Pauline, il transforme cet amour en obsession dans le camp où il est tenu prisonnier. Si Thadée préfère prendre des risques en s'évadant « dès les premiers temps de son internement » (*LN*, 307), il en est autrement de Baptiste dont l'amour pour Pauline – « son lieu, sa terre, son immensité » (*LN*, 307) – lui fait « subi[r] sa longue détention et accompli[r] son labeur forcé avec une totale soumission » (*LN*, 307). Autrement dit, son obsession, loin de l'aveugler complètement, lui fait éviter les risques inutiles. Au lieu de tenter une évasion qui pourrait lui coûter une séparation prolongée d'avec sa bien-aimée, il embrasse son exil comme moyen de conservation jusqu'aux retrouvailles. Puisque « hors d'elle il n'y avait pas d'espace, et pas même de temps » (*LN*, 307), il préfère ne pas la perdre pour l'éternité en se faisant tuer par une balle. En échange, il choisit de faire de son exil un sursis et de « se repli[er] dans l'attente, évitant le temps de toute durée et s'imposant à lui-même une totale absence à soi » (*LN*, 308). De nouveau, cette

attente préservatrice est hantée par le désir, qui monopolise l'attention et la détourne ainsi de lui-même. Si cette attitude d'oubli de soi lui vaut de la part de ses camarades le surnom « Fou-d'Elle », ce dernier se justifie également par des accès de folie amoureuse déclinée par le cri – expression de son impossibilité à assouvir son désir :

Dans son sommeil il parlait d'ailleurs moins qu'il ne criait, – son nom. Il criait son nom autant par douleur que par désir, car la nuit couchait dans chacun de ses rêves le corps nu de Pauline offerte à la pluie, à l'amour, au plaisir. C'était ce corps, cette peau ruisselante et très nue, devenus intouchables, qui lui hantaient le cœur et la chair, jusqu'au cri. (LN, 308)

À son retour, cependant, il retrouve un « double corps » (LN, 308), l'attente de sa femme s'étant déployée en parallèle de sa grossesse au terme de laquelle elle avait accouché d'un garçon : « Tu vois, dit-elle en lui tendant l'enfant, moi, j'étais deux à t'attendre ! Je savais que tu reviendrais » (LN, 308).

Si jusqu'à présent nous avons analysé surtout l'amour partagé et même enrichi par la naissance d'un enfant, il existe aussi une situation où cet amour est frappé d'interdit, sans que pour autant le désir et l'attente de son assouvissement diminuent. Comme dans bon nombre de livres chez Sylvie Germain, il est question d'une relation incestueuse, à cela près qu'elle ne se consomme point, mais tenaille le personnage éponyme de *Nuit-d'Ambre* tout le long du roman. Affligé d'être ignoré par ses parents, et plus particulièrement par sa mère après la mort de son frère aîné, Charles-Victor se rebelle contre eux, choisissant de s'ensauvager. Surpris par cet abandon lors de la phase narcissique de sa vie – il a cinq ans lors de cet épisode qui le détourne à jamais des parents –, il se crée un royaume à la mesure de sa haine et de sa colère, en jetant son dévolu sur des bâtiments anciens en ruine. C'est à cette occasion qu'il commence à caresser l'idée de possession. Blessé, trahi, il garde jusqu'au crime commis sur Roselyn Petiou une fascination pour la domination. Celle-ci est exercée à plusieurs reprises tout le long de l'histoire et, si elle débute par une domination des choses, son orientation oblique très tôt vers l'humain. Ainsi, Lulla est son compagnon de jeu, mais aussi stimulus pour son désir de possession ; alors que son frère mort avait attendu une petite sœur à sa place, ce compagnon de jeu lui offre une satisfaction particulière : en la dominant, il est maître, en quelque sorte, de ce que son frère avait désiré, en vain, posséder. Cependant, la satisfaction atteint son comble avec la naissance de sa sœur, Baladine, qu'il accapare aussitôt que son âge lui permet de l'entraîner au cœur de son

royaume sombre et décrépit. La naissance de cette sœur est pourtant vécue en attente extrême – ici sous forme de projets – qui fait naître une sorte de folie, traduite plus tard par des pulsions incestueuses : « Charles-Victor [...] devint simplement fou de sa petite sœur. Elle était tout pour lui » (*NA*, 91). Si au début il s'agit d'un désir de domination, afin de priver ses parents de l'amour de leur autre enfant, avec la mue, son désir change de cap et devient rêve de possession. Ce rêve ne le quitte pas avant longtemps et il l'emporte avec lui dans son errance à Paris. Baladine lui devient tourment à tel point que de son passé renié seule subsiste sa mémoire d'elle, devenue maintenant obsession pour le corps défendu. La sœur devient ainsi objet d'attente, tandis qu'il désire posséder son corps afin, sans doute, de venger son abandon d'autrefois. Si, en renonçant volontairement à son passé, il affirme vivre dans le désordre temporel « d'instantanés discontinus, libres, tournoyants » (*LN*, 185), il n'est pas moins vrai que le fil du temps est aimanté par cette attente de s'emparer du corps de Baladine devenu lui-même expression de la durée : « Ma seule durée, mon seul amour, c'est ma sœur. Ma sœur dont le nom s'ouvre comme un bal. Tout le reste, je m'en fous ! » (*NA*, 185).

Ce désir est scandé à plusieurs reprises et cela témoigne d'une attente qui n'en démord jamais. Dans son obsession, il lui écrit sans cesse des lettres, mais alors que le propre d'une missive est l'obtention d'une réponse, l'arrivée de laquelle fait l'objet d'une attente, il ne les envoie point. Conscient que l'objet de sa convoitise ne sera jamais sien, il joue seulement la carte d'un rêve dérisoire, d'un songe délicieux mais coupable. Toujours est-il que les références ne manquent pas, qui renvoient à l'effritement de l'espace, à la pulvérisation de la distance, un peu à la manière des dessins que s'envoyaient Hortense et Mathurin dans le premier livre du diptyque des *Nuits* :

Là-bas, quelque part devenu nulle part, il y avait sa sœur. Il ne la voyait plus, ne la reverrait plus avant longtemps. Il ne voulait plus retourner à Terre-Noire. Il se voulait plus que jamais en rupture des siens. Seule demeurait sa sœur, – son rêve d'elle, son désir d'elle. Il lui écrivait, sans cesse, des lettres qu'il n'envoyait jamais. Il savait bien que l'enfant ne les aurait pas lues. Celle à laquelle il écrivait ne pouvait avoir d'adresse, elle habitait dans le nulle part. Elle habitait un songe. Il lui écrivait pour déchirer l'espace de leur séparation, tracer dans ce désert un chemin de traverse. Il écrivait pour traquer, noir sur blanc, la douleur infinie de son impossible désir d'elle aussi bien que la magique jouissance de ce désir. (*NA*, 199-200)

Le récit exploite plus loin ce détail scriptural, avec insistance sur l'imperceptible glissement de son amour vers une sorte de schizose. Écrire dans l'attente d'une réponse

qui ne viendrait jamais aboutir à un dialogue muet avec une sœur somme toute inconnue : ayant quitté le hameau de Terre-Noire plus de deux années auparavant, Nuit-d'Ambre ne connaît même plus les traits de son visage. L'objet de son désir est devenu fantôme et ce dialogue impossible résonne « dans le vide, l'absence » (NA, 218). Son attente est vaine et il ne se fait pas d'illusions là-dessus, mais, en écrivant sur l'enveloppe soigneusement scellée le prénom et le nom de sa sœur, il glisse parfois un autre mot traduisant inlassablement son désir et, en même temps, l'impossibilité de le combler :

Baladine Crypte Péniel, Baladine Arrogance Péniel, Baladine Orient Péniel, Baladine Guerre Péniel, Baladine Archipel Péniel, Baladine Draisine Péniel, Baladine **Corps** Péniel... (NA, 218)

« Orient », « Archipel », « Draisine » sont en même temps porteurs de distance, d'écart, et cet écart se prolonge dans l'adresse, marquée par des « mots désignant des géographies en acte, en mouvement et tension » (NA, 218-219) :

Il écrivait à : – Éternellement Courir, Admirablement Vouloir, Crier Immensément, Nonchalamment Souffrir, Tortueusement Nager, Fabuleusement Creuser, Amèrement Rythmer... (NA, 219)

La chair en attente est aussi la source des mots qu'il lui écrit sans jamais les lui envoyer. Le corps à corps amoureux, incestueux est source permanente de frustration que l'écriture ne réussit pas à écouler puisque devenue elle-même délire :

Il lui avait écrit avec des mots arrachés à son corps, – son corps de frère intempérant, son corps d'amant imaginaire. Avec des mots extirpés à son corps, comme des bouts de peau, des concrétions de chair, des précipités de salive et de sang. (NA, 219)

D'ailleurs, ce désir ne tarde pas à se s'esquisser grâce à une référence temporelle. Passionné d'histoire ancienne, Nuit-d'Ambre glisse vite dans la mythologie, mélangeant ainsi passé et présent. Si, en ce qui le concerne, il se pose en contemporain des Titans, donc en rebelle, il en profite aussi pour se défouler par l'imagination. Le choix de Cronos comme double mythique n'est pas fortuit, et le texte est on ne peut plus explicite là-dessus :



Cronos, lui, était le Rebelle, le Fourbe, le Violent. Celui qui avait castré le père trop étouffant d'un coup de faucille en silex, puis qui avait réenfoui ses frères dans le ventre grouillant de la mère. Celui qui s'était uni à sa<sup>314</sup> sœur Rhéa, dont il avait ensuite dévoré les six enfants conçus de lui. (*NA*, 204)

S'ingéniant ainsi à remonter le cours du temps, Charles-Victor ne fait que ressasser son désir maladif de la sœur à jamais inaccessible. S'il tire satisfaction de faire ainsi, à l'instar de Magnus, « rendre gorge à ses parents » (*M*, 78), c'est l'image de l'inceste qui se décante à la fin et mobilise son attention, avec insistance particulière sur le côté charnel que le désir attise en permanence :

Il se rêvait Cronos abattu sur le corps léger de Baladine, mains agrippées à ses fesses, sexe amarré en elle. Non, ce n'était pas de lui dont il rêvait, ce n'était même pas lui qui rêvait, – c'était la chair qui se rêvait en lui, en proie au désir le plus extrême. (*NA*, 205-206)

Ce rêve de domination illusoire se poursuit dans les liaisons de Nuit-d'Ambre qui ne sont que des tentatives échouées de posséder un corps qu'il imagine être celui de Baladine. C'est un leurre qu'il cultive en possédant Nelly et ce leurre éclate « dès qu'elle lui impos[e] son visage, son regard, son être » (*NA*, 207). C'est « le beau nom au son brut, incantatoire : – Rhéa » (*NA*, 212) qui se substitue instantanément à celui de Nelly une fois la relation terminée par une dernière prise de possession du corps maintenant haï, car se révélant autre que le corps réellement désiré. Ce n'est qu'avec Ulyssea que son désir maladif trouve temporairement relâche. Sans doute fasciné par ce qu'il y a en elle, comme en lui, d'errance, Charles-Victor fait l'apprentissage de la cruauté de la solitude : « Plusieurs nuits il l'attendit, au fond de son hall dont il ressentait pour la première fois curieusement la laideur, la vulgarité, le froid » (*NA*, 233). C'est pourquoi le départ à l'improviste (comme l'arrivée) d'Ulyssea lui procure une sensation de second abandon. C'est à cette occasion que l'attente de Baladine est troquée contre celle, tendue, du retour d'Ulyssea, elle aussi concentrée autour du corps, mais d'une manière qui ne rappelle en rien le désir déchaîné l'ayant aimantée jusqu'alors. Pour la première fois Nuit-d'Ambre fait l'expérience de la tendresse qui se rappelle les menus détails auxquels seul l'amoureux prête attention :

---

<sup>314</sup> Il est à remarquer ici l'utilisation du possessif, réservé uniquement pour le rapport à la sœur, tandis que le rapport aux parents est neutre par le recours au seul article défini et hostile par l'évocation du mythe grec. C'est ainsi qu'il tire satisfaction de punir ne serait-ce que symboliquement sa mère de l'avoir oublié, abandonné à la mort du frère, et son père de s'être alors consacré entièrement à consoler sa femme.

[...] à l'insu de sa volonté quelque chose en lui épiait le moindre bruit du dehors et ne cessait de le distraire de son travail. Ce discret martèlement des échasses dans la rue, ce doux froissement du tissu gris flottant autour de son corps, cette dissolution de l'ombre double jetée dans la flaque bleuâtre du néon de l'entrée, la silhouette silencieuse du lama aux yeux roses, – c'était tout cela qu'il attendait. Qu'il espérait. Et puis sa voix si grêle, babillant des histoires d'enfant mélancolique, et ses mains si menues, ses rires étouffés, et puis la fraîcheur et le goût de sa peau, de ses seins, de sa bouche, et puis le poids tellement léger de son corps sur le sien, et puis... Et puis, et puis, – elle était longue la liste des je-ne-sais-quoi qui le mettaient ainsi en attente, dans l'affût amoureux. (NA, 233)

Cependant, l'attente du retour imprévu – comme l'arrivée initiale – d'Ulyssea ne résiste pas à l'épreuve du temps et Nuit-d'Ambre finit par s'insurger contre sa faiblesse et revenir à son obsession incestueuse : « Et il tordit le cou au nom d'Ulyssea [...]. Seule demeura sa lancinante nostalgie de Baladine » (NA, 234-235).

## 2.2 L'attente à rebours

Dans d'autres contextes, cette *nostalgie* trouve un écho démesurément amplifié, dont les origines remontent à l'étymologie du mot : la douleur qu'engendre l'impossibilité du retour tourne à la folie qui stimule pourtant l'attente de ce retour alors même que la mort le rend impossible. Il s'agit là de l'attente obstinée d'un être pour lequel certains personnages chez Sylvie Germain développent une obsession amoureuse transcendant le temps, car l'objet de cette folie ne relève plus « du passage des divinités planétaires ordonnant les jours des hommes, mais d'une toute autre catégorie du temps » (NA, 392). La mort, la disparition de l'être aimé sont parfois escamotées, à tel point que la vie du survivant devient attente du retour de l'autre, insensée, mais d'autant plus acharnée. La séparation n'est pas vécue comme définitive, car la folie engendre un espoir transcendant le rationnel, ce qui fait que la part manquante doit relever du palpable ou bien se montrer, un jour, en chair et en os. Et cela advient, par un second obscurcissement de la raison : le défunt prend corps dans le corps d'un autre. Ainsi, la folie de cet amour se répercute-t-elle sur l'un de ses descendants. Il s'agit d'une marche arrière, d'un recul dans le temps. L'avenir ne peut contenir qu'un transfert du corps aimé sur un autre, et c'est ainsi que le corps d'attente obsède à partir de l'instant passé de la séparation. Nous proposons, afin de préciser ce vécu, le syntagme *attente à rebours*, car c'est le passé qui l'oriente, par le biais du souvenir et de l'espoir de le

raviver en permanence. Les deux livres qui illustrent le mieux cette situation insolite sont *Jours de colère* et *L'Enfant Méduse*. La définition pertinente de cette forme d'attente est à emprunter à la fin du premier récit : « l'attente de ce qui ne peut plus arriver, car a déjà eu lieu » (JC, 337).

Le premier roman débute par une évocation de la folie qui s'empare d'Ambroise Mauperthuis à la vue du cadavre d'une femme tombée victime d'un crime passionnel. L'instant de ce contact visuel est instant de contamination mnésique : le souvenir de cet épisode mélange indistinctement la mort et la vie, la convoitise et l'impossibilité de l'assouvir. Toujours est-il que c'est un instant de mise en attente pour le personnage désormais tendu dans le désir de retrouver ce corps qui lui avait été brutalement refusé :

Chez Ambroise Mauperthuis la folie était entrée en coup de vent, avait grimpé par bonds puis s'était cabrée en une pose tout arquée de violence. La folie furieuse, comme un éclat de foudre qui se pétrifierait en plein ciel. Une folie qui lui était venue face à une femme qu'il ne connaissait pas, qu'il n'avait vue que morte, poignardée à la gorge, un matin de printemps sur les berges de l'Yonne. Mais dans son souvenir il avait confondu la bouche de la femme aux lèvres admirables à peine entrouvertes et la plaie qui saignait à son cou. Il avait confondu la bouche et la blessure, la parole et le cri, la salive et le sang. Il avait confondu la beauté et le crime, l'amour et la colère. Il avait confondu le désir et la mort. (JC, 15-16)

La même image de l'éclat de foudre est reprise plus loin afin de témoigner de cet instant où la folie se greffe dans le cœur d'Ambroise Mauperthuis pour ne plus jamais le quitter : « Il avait rencontré la beauté et trouvé la richesse. Juste une fulguration de beauté, – brève, terrible » (JC, 31). La fascination qui le frappe à la vue de la belle femme poignardée au cou ne le lâche plus et même le détourne de tout remariage après la mort de sa première épouse ; son choix est désormais fait :

Il ne s'était pas remarié. Il ne désirait nullement reprendre femme. Il avait écarté toutes les propositions qui lui avaient été faites. Son choix d'épouse, son choix d'amante, était fait. Un choix aussi unique, définitif et impérieux qu'impossible. Son choix s'était fait, brutal, un jour de beauté, de colère et de sang. Un choix s'était imposé en lui, et ce choix était fou. (JC, 31)

Ce choix concerne le corps exclusivement, Mauperthuis ne pouvant connaître Catherine Corvol que du regard. Le nom de la victime non plus ne semble pas avoir été choisi aléatoirement : témoin du crime passionnel, Mauperthuis se charge lui-même d'enterrer la victime et d'effacer les traces. Cependant, il *vole* ce *corps*, car c'est lui seul qui sait où Catherine est enterrée. La scène de ce morbide tête-à-tête a des accents nécrophiles

manifestes : la beauté de la femme n'est pas occultée par la mort et Mauperthuis éprouve la colère de « n'avoir pu être l'amant de cette femme pourtant offerte à lui » (JC, 51). À cette pensée, la colère se double de folie et Mauperthuis s'approprie le corps inerte où il semble encore déceler les battements du cœur en accord avec le sien. Dans une scène rappelant celle où Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup avait bu le sang du sanglier chassé et tué, Mauperthuis s'abreuve à son tour du sang encore humide de Catherine. Ce geste a des implications plus profondes que ce que pourrait expliquer la fascination ; il s'agit plutôt d'un engagement qu'il prend, de faire le corps de Catherine sien, de ne jamais s'en départir :

Il avait léché ce sang comme un animal lèche une plaie ouverte sur son flanc. Il ne distinguait plus le corps de Catherine du sien. La beauté de Catherine morte lui était blessure. Il léchait un sang qui s'écoulait d'elle autant que de lui, qui était de mort autant que de vie. Il léchait le sang de la beauté et du désir. Il léchait le sang de la colère. Il enfouissait sa tête au creux de son épaule, ses mains dans ses cheveux. Des cheveux blonds qui gardaient encore la chaleur et l'odeur de la vie. Il embrassait ses tempes, ses paupières, il mordillait ses lèvres entrouvertes. (JC, 51)

Bien qu'il s'agisse d'un témoignage saugrenu d'amour envers un cadavre, ce qui compte c'est le glissement de la beauté intangible dans le corps même de Mauperthuis. L'image qu'il garde de Catherine transcende la mort, car, « gravée en lui », elle est « à jamais vivace et sonore », « obsédante, clamant sans fin ni mesure une beauté en excès [...] de désir, de douleur et de vie » (JC, 53). Une fois de plus c'est le désir, et plus précisément le désir d'un corps, qui taraude le personnage, à cela près que ce corps est trop lointain pour pouvoir être récupéré.

Cependant, Mauperthuis veut à tout prix reconquérir le corps désirable de Catherine Corvol. C'est, donc, l'objet d'une attente de premier degré : « La forme primaire de l'attente humaine est le projet »<sup>315</sup>. Le projet d'Ambroise Mauperthuis est double : unique témoin du crime, il contraint le mari coupable à lui céder ses terres et à donner sa fille en mariage à son fils aîné, Ephraïm. Ce faisant, Mauperthuis se venge de Vincent Corvol pour la chance d'avoir eu pour femme Catherine, maintenant objet de sa propre obsession. En même temps, cependant, il s'attend à retrouver ainsi « quelque chose du corps de Catherine » (JC, 55). Il devient évident dès à présent que la vie

---

<sup>315</sup> Pedro Lain-Entralgo, *L'Attente et l'espérance. Histoire et théorie de l'espérance humaine*, op. cit., p. 471.

d'Ambroise est tendue dans l'attente de retrouver Catherine sous les traits de sa descendance :

Cette seconde exigence ne s'était imposée à son esprit qu'après avoir découvert la beauté de Catherine. Ce qu'il voulait en réclamant Claude c'était [...] s'emparer, à travers son fils aîné, d'une femme enfantée de la chair de Catherine. C'était confondre leurs sangs, leurs chairs, par le biais de leurs enfants. (JC, 55)

La ressemblance entre Claude et sa mère – qu'elle avait toujours méprisée – étant minime<sup>316</sup>, l'attente de Mauperthuis devient porteuse d'un nouvel espoir visant sa descendance. Car Ambroise est convaincu que le corps de Catherine ne peut ne pas ressurgir sous les traits de sa descendance, lui revenant ainsi rajeuni mais toujours fidèle au souvenir qu'il garde intact depuis le moment de sa « fulguration ». Attente empreinte de folie puisque le protagoniste confond constamment les êtres, tout comme il avait confondu la vie et la mort :

Mais il y avait surtout un autre lien bien plus obscur qu'il voulait nouer par là ; un lien comme une greffe pour s'enter sur Catherine. Sur la race et le sang de Catherine. Race affadie et sang devenu pâle et dormant en sa fille Claude, mais Ambroise Mauperthuis avait l'espoir de voir s'arracher du ventre de celle dont il avait enfin fait sa bru des enfants qui relèveraient la race de Catherine, qui rendraient vigueur et couleur à son sang. D'avoir vu la beauté de Catherine jetée bas sur les berges de l'Yonne comme un masque de déesse païenne, il en avait gardé pour toujours le désir de la voir et la revoir encore, jusqu'à l'ivresse. Elle ne pouvait pas ne pas resurgir, ne pas revenir l'éblouir. Il ne vivait plus que dans cet espoir forcené, dans cette *attente possédée*<sup>317</sup>, depuis cinq années. (JC, 75-76)

Camille est la réponse à cette attente possédée de Mauperthuis. Sa petite-fille ne ressemble guère à sa mère – qui ne l'aime de toute façon pas – mais rappelle en tout sa grand-mère, à la satisfaction d'Ambroise. Ce « retour » de Catherine équivaut surtout à un assouvissement de son attente à travers une régression au moment-seuil, à l'instant du passé où le désir du corps de Catherine s'était entaillé dans sa chair. Ainsi, ce sont le désir et la beauté qui reviennent tout en remontant le temps et cela altère le rôle que joue Mauperthuis auprès de sa petite-fille : le grand-père revêt son ambition d'amant jaloux,

---

<sup>316</sup> « Il n'y avait en elle vraiment rien de sa mère ; nulle trace, ni au physique ni dans le caractère. Ses yeux étaient gris, comme ceux de son père, sa bouche mince, des lèvres rêches, sa beauté était fade. Aucune fougue en elle, aucun éclat, aucun élan de fuite, mais une austère tranquillité. Elle faisait dorénavant corps avec ce masque de tristesse qui s'était glissé sur son visage dans l'enfance. Ce masque que sa mère avait refusé de porter » (JC, 74).

<sup>317</sup> C'est nous qui soulignons.

désormais engagé sur la voie de préservation de cette beauté qu'il croit exister pour son unique satisfaction :

Il importait peu à Ambroise Mauperthuis que sa bru n'eût plus d'autre enfant. Camille lui suffisait. À travers elle Catherine lui revenait. Lui revenait enfant pour recommencer à zéro, jour après jour, le mûrissement de sa beauté. Car c'était bien la même beauté qui se promettait chez l'enfant. Camille, c'était le retour de la beauté prodigue. Avec elle la beauté, le désir refaisaient entrée sur la terre. Et cette beauté arrachée à la mort, à l'oubli, allait grandir chez lui, dans sa maison, à l'orée des forêts. Et déjà il portait à l'enfant un amour plein de fougue et d'orgueil, un amour d'amant fou de jalousie. (JC, 83)

Après la naissance de Camille, et surtout lorsque le passage du temps laisse clairement voir sa ressemblance avec sa grand-mère, la folie de Mauperthuis ne fait qu'augmenter. Ce « progrès » est accompagné d'une perception singulière du temps qui, pour lui, ne compte que depuis l'« instant Catherine » - tout comme pour Gabriel dans *Opéra muet* ne comptaient que les « années Agathe ». La vie se résume pour lui à cette attente de voir apparaître sous les traits de Camille le visage jamais oublié de Catherine. Cependant, l'enfant commence à lui échapper dès qu'elle prend contact avec le monde extérieur, jusqu'alors occulté par le vieux ; c'est le corps tant attendu qui lui échappe ainsi, sans qu'il puisse s'opposer à cette mue intérieure de sa petite-fille déjà rebelle. La prise de conscience de son impuissance est aussi une occasion pour insister sur la décomposition du corps d'attente, du corps qui obsède ; décharné, il n'est plus qu'image traquée sous les traits d'un visage d'élection. Il convient d'attirer l'attention sur l'insistance au niveau textuel sur les récurrences du mot « image » et surtout du nom de Catherine – deux fois plus nombreuses que celles du nom de sa petite-fille :

Ambroise Mauperthuis n'avait rompu tous les liens avec son fils et ses petits-fils que pour mieux les resserrer autour de Catherine, autour de l'image de Catherine. Et ceux qu'il avait noués avec tant d'âpreté avec Camille, en prenant soin d'écarter d'elle tout le monde, s'enroulaient à ces uniques liens. Des liens d'origine. Les années d'avant Catherine ne comptaient pas. Il n'était vraiment venu au monde, à la vraie vie, que depuis sa rencontre avec cette femme des bords de l'Yonne, que par le heurt qu'avait provoqué sa beauté jetée bas. À travers Camille il traquait l'image de Catherine, il rôdait comme une bête aux abois, il attisait sans fin le feu de son ancien et bref éblouissement. Mais voilà que cette image lui échappait soudain, et cela au moment même où elle venait de fulgurer avec le plus d'éclat. (JC, 133)

La confusion temporelle se prolonge grâce à une hégémonie de la mémoire « devenue folle, [de] sa mémoire ivre de Catherine » (JC, 148). L'attente de

Mauperthuis aura donc cherché la résurrection de Catherine dans la chair de Camille et c'est manifestement la raison pour laquelle il ne se donne plus la peine de distinguer entre les deux femmes, entre la vie et la mort. Le départ de Claude Corvol et de son frère lui donne l'occasion de rester seul avec « Catherine-Camille », avec celle qu'il appelle « ma Vive » (*JC*, 193). À partir de cet instant, son attente redevient projet : il savoure à l'avance son intimité future entre « lui et la Vive, saison après saison, année après année » (*JC*, 219). Ce rêve de possession corporelle, mais aussi par le regard<sup>318</sup>, est mis en paroles par le protagoniste même, lors d'un épisode où il perd la raison devant Camille qu'il enferme au grenier, après avoir chassé Simon en le menaçant. Devant le renoncement de sa petite-fille, qui exprime sa préférence pour la mort au lieu de vivre emprisonnée, Mauperthuis éclate, donnant pleine mesure de sa folle attente :

« Mourir ! Mourir ! Mais tu l'es, morte, depuis bientôt trente ans ! Tu ne peux plus mourir. Tu vas reprendre vie, c'est maintenant que tu vis. Tu vas vivre. Vivre à nouveau ! Te voilà revenue ! Ah, depuis le temps que je t'attends ! Et enfin te voilà, je te tiens, je te tiens ! Ma morte est revenue, aussi belle qu'au jour de sa mort ! Eh bien si tu le veux, meurs ! C'est ça, meurs donc encore et encore, autant qu'il te plaira, – tu es si belle quand tu meurs ! » (*JC*, 248-249)

La mort elle-même n'équivaut jamais à la disparition définitive du corps désiré et la réalité sera rejetée lorsque Mauperthuis punit les fugitifs : en tuant Camille et Simon, il est persuadé d'avoir tué le dernier par deux fois. Il trouve impossible de perdre Camille, et l'absence de sa petite-fille ne s'impose à lui que sous forme d'une relance de l'attente que le corps obsédant ressurgisse : « La belle n'était plus là, mais le vieux l'attendait. Il attendait sa Vive. Depuis le temps qu'il l'attendait, elle finirait bien par revenir » (*JC*, 334).

La même attente est réactivée dans *L'Enfant Méduse*, avec un pareil transfert d'obsession sur un enfant dont on observe le développement. La relation de parenté est encore plus resserrée puisqu'il s'agit d'une mère célibataire et de son fils qu'elle désire réincarnation du père. Par cette filiation, les rapports de la femme à son enfant frôlent souvent l'inceste. Dès le début, le garçon grandit « sous le regard vigilant » (*EM*, 78) de sa mère qui voit en lui une résurgence de l'époux mort sur le champ de bataille. La vigilance se déploie en rapport avec le souvenir de ce dernier, ce qui fait que Ferdinand doit répondre aux attentes de ressemblance que nourrit Aloïse Daubigné. En même

---

<sup>318</sup> « La Vive enfin retrouvée, sauvée de Camille, désenlacée du corps de Simon. Sa Vive enfin livrée à son seul regard » (*JC*, 248).

temps, cet obscur espoir que ressurgisse le corps aimé sous les traits d'un autre justifie la lente métamorphose de Ferdinand en « mausolée », en « icône » dont on attend le miracle de la réincarnation. Il paraît que ce *corps-icône* fait écho au *corps-image* dans le livre évoqué précédemment. L'attente d'Aloïse est régie par la hâte ; comme si souvent chez Sylvie Germain, l'enfance est une étape grillée, car l'enfant est éduqué dans l'esprit de cette soumission à la mémoire paternelle :

Mais sa mère en sa douleur venait de lui voler tout cela, elle avait tout dévoré, – au nom du père tombé au loin. Et depuis ce jour elle n'avait eu qu'une hâte : que Ferdinand quitte au plus vite son corps d'enfant, qu'il devienne à son tour un homme. Un homme pareil à son père, aussi beau et brillant que le père. Elle n'avait plus eu qu'un désir : que le fils ressuscite pour elle l'époux disparu “dans la fleur de l'âge”, comme elle répétait toujours ; et souvent elle ajoutait : “mort au zénith de notre grand amour”. (*EM*, 80)

La ressemblance – imposée – au père prête à la confusion parce que le souvenir n'est pas toujours fidèle. Qui plus est, le corps du lieutenant Morrogues n'ayant jamais été retrouvé, le rêve d'Aloïse pour son fils peut se muer en fantasme. Ainsi, grandir entraîne pour le jeune homme des interdictions : Aloïse ne supporte pas que les autres fassent des allusions au mariage de Ferdinand, sans pour autant trahir son désir de possession pour l'instant partiellement réprimé. L'excuse de la mère fait allusion à une mystérieuse attente de l'âme sœur. Désireuse d'obtenir le retour du mari par le fils, elle se place inconsciemment à l'autre bout de cette attente amoureuse – qui, en fait, est la sienne.

Une fois que Ferdinand est cloué au lit par une maladie que personne ne peut comprendre, Aloïse se met en état d'attente éveillée afin de sauver son fils. Cependant, il s'agira vite, nous allons le voir, d'une attente à rebours, car elle finira par invoquer l'image du mari tant désiré. La pratique du « rêver-vrai », empruntée au *Peter Ibbetson* de George du Maurier<sup>319</sup>, suppose un dialogue entre les êtres au-delà du corps, transgressant la réalité puisqu'une fonte du rêve dans cette dernière devrait permettre la communication. Les échos à la folie d'Ambroise Mauperthuis sont évidents, car cette « ascèse de la pensée » ne repose que sur une confusion temporelle mêlant la conscience du présent à l'œuvre imparfaite de la mémoire, et l'attente tendue d'Aloïse Daubigné aboutira précisément à la confusion des corps :

---

<sup>319</sup> George du Maurier, *Peter Ibbetson*, traduit de l'anglais par Raymond Queneau, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1986.



“Vous devez toujours dormir sur votre dos avec vos bras au-dessus de votre tête, les mains jointes sous elle et les pieds croisés, le droit sur le gauche, à moins que vous ne soyez gaucher ; vous ne devez pas cesser un seul instant de penser où vous voulez aller dans votre rêve jusqu’à ce que vous soyez endormi ; vous ne devez jamais oublier dans votre rêve où vous êtes et ce que vous êtes lorsque vous êtes éveillé. Vous devez joindre le rêve à la réalité. N’oubliez pas !” (*EM*, 153)

D’ailleurs, l’effet de cet exercice spirituel est la possession du passé, « tel qu’il a été en réalité et cela dans ses moindres détails » (*EM*, 153). Le passé est donc revisité sans cesse, exploré de nouveau, ressuscité. Le danger qui guette Aloïse est de trop remonter le fil du temps et de perdre son objet en chemin. Et c’est bien ce qui lui arrive, car l’amour de son fils est troqué à son insu pour celui du mari disparu trop tôt. Le rêver-vrai est une « clef magique » qui « ouvre l’immense espace de leur amour, à l’insu de tous » et qu’Aloïse « s’efforce de tourner, et de tourner dans son cœur » (*EM*, 154). C’est pourquoi cette clef n’ouvre à chaque fois que sur des « souvenirs confus », en dépit de l’œuvre d’attention déployée. Cependant, il convient de mentionner le fait que le « rêver-vrai » est explicitement inscrit dans l’attente :

Depuis plus d’un mois qu’elle s’astreint à pratiquer l’art du rêver-vrai, elle n’a jamais dépassé le stade des souvenirs confus. Chaque après-midi elle s’enferme dans le salon qui jouxte la pièce où repose son fils, s’allonge sur le divan qu’elle a fait descendre à cet effet de la chambre de Lucie, prend minutieusement la pose décrite par George du Maurier, et attend. Elle attend “le ravissement de s’éveiller” en plein rêve, comme Ibbetson. Mais elle a beau fixer “avec une volonté intense et continue un certain point de l’espace et du temps que sa mémoire pouvait atteindre”, elle ne s’éveille en aucun lieu précis. Elle est bien trop nerveuse, nouée d’angoisse, pour pouvoir orienter et stabiliser son attention comme il le faudrait. Elle ne réussit même pas à choisir un souvenir défini ; dès qu’elle en élit un, une nuée d’autres images surgit en tourbillonnant dans sa tête. Elle pourchasse tout à la fois les traces de Victor et celles de Ferdinand, et dans sa quête désordonnée elle se heurte à d’autres figures encore ; celles de Hyacinthe (sic), de Lucie, ou même d’autres membres de la famille, morts et vivants. (*EM*, 158)

Finalement, à force de s’égarer dans ses souvenirs, Aloïse finit par succomber à sa propre mémoire. Sous sa domination, sous son emprise, elle fait ressurgir sous les traits de Ferdinand ceux de Victor Morrogues. Le corps de son fils adulte n’évoque plus l’enfant, mais le mari d’autrefois. C’est lui qu’elle s’efforce de sauver, d’appeler, de ressusciter et, comme pour Ambroise Mauperthuis, il s’agit d’un corps de désir. S’il n’est pas ici question d’un corps-image, c’est parce qu’Aloïse avait autrefois eu la chance de faire ce corps sien, ce qui à Mauperthuis avait été refusé. Ainsi, bien

qu'hésitante dans ses visions, elle ne manque pas de diviniser<sup>320</sup> son amant d'autrefois, d'en faire donc une obsession. C'est la raison pour laquelle, dans *L'Enfant Méduse*, il est question de *corps-idole* qui, à son tour, prend chair dans la chair de Ferdinand :

C'est sa mémoire qui la domine. Aloïse ne peut penser à Ferdinand adulte sans le confondre avec Victor. Elle revoit cet homme qui a été, et qui demeure par-delà la mort, le grand amour de sa vie. Elle le revoit par éclairs ; un pan de son visage, son sourire, un regard, un geste. Il lui semble même parfois entendre sa voix, sentir, un instant, l'odeur de sa peau. Le culte qu'elle voue à son premier époux depuis plus d'un quart de siècle descend peu à peu des hauteurs sublimes où elle l'avait situé, pour s'alourdir progressivement d'un poids de chair. L'idole reprend chair et sang, odeur, mouvement, – reprend vie, présence. Victor délaisse son masque de héros, il retourne vers Aloïse son visage d'amant. Il revient vers elle à travers les méandres des rêveries chaotiques qu'elle poursuit sans relâche ; il revient avec son corps d'amant. Le corps disparu à la guerre ressuscite. Et c'est, comme avant, un corps de désir. (*EM*, 159)

Les références se multiplient par la suite afin de suggérer le changement de cap et la prise en possession du « corps désirable de Victor » (*EM*, 160), alors que les souvenirs partiels concernant Ferdinand ne font surgir que des images de l'enfant d'autrefois. « C'est, au fil des jours, vers le corps vagabond de Victor qu'elle se dirige » (*EM*, 159), à travers ce « grand corps fossile » (*EM*, 160) de Ferdinand.

Cette résurgence du défunt équivaut à une résurgence du désir – désir longtemps refoulé et jamais reporté sur Hyacinthe. Comme Claude Corvol, Aloïse s'était refusé le plaisir en épousant Hyacinthe et avait subi l'amour comme une torture. Bien qu'elle ne se soit pas détournée du fruit de ces brèves unions – Lucie ne fait pas l'objet d'un abandon maternel, mais d'un amour mal à l'aise, car la fille est vue comme le résultat d'une trahison –, elle avait à son tour fait chambre à part après la naissance de l'enfant. Le désir longtemps refoulé fait maintenant surface avec autant de fougue qu'il stimule son attente de reprendre possession du corps auquel elle s'était depuis toujours promise. Car, à l'instar du désir fou de Mauperruis, celui d'Aloïse veut retrouver un corps et « d'obscur délices » (*EM*, 165) :

Il a suffi que Ferdinand tombe et demeure couché pour que resurgisse le corps de Victor. Non plus sous l'aspect de belle icône sous lequel Aloïse l'avait figé, mais avec tout son poids de chair – son poids d'homme désirant, et désiré. Car c'est cela qui refait

---

<sup>320</sup> « Elle avait si bien épuré, statufié et doré la mémoire de Victor, avait désincarné l'amour qui les avait unis, avait sublimé le corps du disparu. Mais voilà que ce corps éthéré est descendu du socle où elle l'avait haussé, il s'engouffre dans les chemins labyrinthiques du rêver-vrai auquel elle s'adonne, il revient après un quart de siècle d'exil. Et il revient tel qu'il était avant son départ pour le front, où la mort l'a si bien happé qu'elle l'a sur le coup volatilisé » (*EM*, 161).

soudain surface en Aloïse : – le désir. Le vif élan du désir, le goût du plaisir, jusqu'à la folie. Tout cela dont elle s'est privée depuis un quart de siècle, tout cela qu'elle avait banni de sa vie, s'en revient en force. À près de cinquante ans Aloïse se retrouve brusquement la proie du désir amoureux. (*EM*, 163-164)

Son attente morbide est renforcée par une attente seconde qu'elle croit hanter l'âme de son époux. Selon le grand Marcou, puissant sorcier du pays, Victor Morrogues est un mort mal mort qui, n'ayant pas reçu de sépulture, revient demander réparation à sa femme et à son fils. Cette explication engendre aussi un fort sentiment de culpabilité chez Aloïse qui s'en veut de ne pas être partie à la recherche de sa dépouille. S'accablant de « reproches insensés » (*EM*, 167), elle glisse vers la confusion finale, celle qui lui fait croire que Ferdinand n'est plus qu'un corps possédé par l'esprit de l'époux en attente de réparation. Malgré l'effroi, elle ne peut s'empêcher de songer de manière de plus en plus précise à ce corps de désir, à ce corps invisible, ce « corps fantôme » (*EM*, 183) ayant pris consistance à travers Ferdinand. À ce corps « si doux [...] venu chercher caresses et baisers auprès de sa femme d'autrefois » (*EM*, 169). Ce corps est enfin accepté, car merveilleux, « qui se glisse contre elle, l'enlace, la pénètre » (*EM*, 169). Désormais, elle se laisse aller à ce désir ayant ouvert une brèche dans son attente à établir un lien entre elle et l'esprit de son fils. Il semble même que ce désir arrive à se consommer, de manière obscure – et le livre garde le secret entier. Cette hypothèse se vérifie vers la fin du récit, à travers les observations d'Hyacinthe. Malgré son grand amour, le mariage est un prolongement de sa solitude habituelle. De femme il n'a qu'officiellement ; elle s'était depuis toujours promise à son premier mari. À la différence de Marceau Mauperthuis, Hyacinthe a un rival, mais un rival fantôme, sans corps ni visage. Il lui est donc impossible de le vaincre, car « le pouvoir de ce Victor était même sans limites » (*EM*, 237). Malgré l'étrangeté de la situation, les apparences ne sont pas trompeuses lorsque, parfois, Aloïse sort comme transfigurée de la chambre de son fils. Le regard d'Hyacinthe sait déceler le rayonnement de la femme amoureuse et ayant consommé cet amour :

Car Hyacinthe avait su cela : – cette union révoltante, répugnante, d'une vivante avec l'esprit d'un mort. Il avait vu, durant l'automne précédant la mort de Ferdinand, comment Aloïse sortait métamorphosée du salon où elle s'enfermait des heures entières pour monter la garde auprès de son fils. Il l'avait vue au sortir du salon, les cheveux défaits, le corps frémissant et le regard étincelant, comme dans l'amour. Comme lui ne l'avait jamais vue lorsqu'il s'unissait à elle au début de leur mariage. (*EM*, 237)

Comme dans *Jours de colère*, on insiste sur les dangers de trop fouiller dans les souvenirs, sur le désordre temporel que peut semer une trop grande confiance en la mémoire. Attendre à rebours n'aboutit jamais à rien d'autre qu'à la confusion de l'âme et du corps et surtout à un chamboulement temporel<sup>321</sup> impossible à démêler :

Depuis plus d'un mois à présent qu'elle s'astreint au rêver-vrai, elle perd de plus en plus sa prise sur la réalité, et sa volonté, autrefois toujours tendue, s'est relâchée, sinon tout à fait amollie. Partie sauver son fils, avec, pour toute arme, son amour maternel et la magie blanche du rêver-vrai, elle s'est perdue en route, elle s'est laissé surprendre par son amour d'amante et ensorceler par le charme noir d'un rêver-fou. Sa mémoire en chemin a ouvert des gouffres sous ses pas et le désir, si longtemps renié, mortifié, est enfin passé aux aveux. La femme charnelle, avide de jouissance, s'est relevée et n'en finit plus de courir vers l'homme de son désir, – père et fils confondus. (EM, 171)

À l'instar d'Ambroise Mauperruis, Aloïse Daubigné est en proie à un espoir irrationnel et, de nouveau, le texte éclaire un second aspect de cette attente que nous appelons « à rebours ». Seulement, si *Jours de colère* insistait sur l'impossibilité de la combler, *L'Enfant Méduse* fait la part de la confusion temporelle issue d'une trop confiante interrogation du passé. La mort de Ferdinand apporte la résignation et la prise de conscience du leurre : le corps perdu ne peut plus être récupéré et, si dans le monde de la rêverie les réincarnations semblent possibles, la réalité l'infirmes toujours. Le dernier mot appartient depuis toujours à la mort :

Elle est brisée, perdue, la magie du rêver-vrai. Cette folie-là est tombée, cette folie de l'espoir toute bruisante d'images, de mouvements, d'échos, et même d'odeurs. C'était la folie de l'attente où espoir et mémoire se mêlaient. Mais cela n'avait engendré qu'une folie plus trépidante, celle du désir. Et ce désir avait fait perdre la tête à Aloïse. Elle avait cru pouvoir abolir le temps, rebrousser le chemin de l'âge, renier la mort et resserrer entre ses bras le corps de Victor. Elle s'était crue plus forte que la guerre, plus puissante que la mort. Elle s'était convaincue que son amour pour Victor était si entier, si profond, qu'il en était magique, et qu'elle avait réussi à arracher aux limbes son époux et à lui rendre corps. Un corps tout à la fois de gloire, surnaturel, et de jouissance très charnelle. Alors, dans les délices de cette jouissance retrouvée, elle avait oublié le vrai but de sa quête. Et elle avait trahi son fils. Tout n'avait été que leurre, leurre et mensonge. Trahison. Il n'existait pas de « rêver-vrai », il n'y avait que la mort qui fût vraie. (EM, 214-215)

Ainsi, l'attente agit du corps attendant sur le corps attendu. Dans ce dernier cas, les variations ont, peut-être, de quoi intriguer davantage. Cela est dû au fait que l'imagination travaille le corps attendu en même temps que le souvenir. La distance ne

---

<sup>321</sup> « Elle s'oriente dans le temps comme une somnambule » (EM, 183).

fait qu'attiser ce travail au point de se refléter par des images dessinées ou rêvées et par l'empreinte que le corps aimé laisse sur le corps aimant et qui doit être préservée le plus longtemps que possible. Pour des personnages sensuels mais cérébraux en même temps, le corps aimé fait l'objet d'une attente *transcrite* sur papier sous forme de lettres jamais envoyées et, par conséquent, restées toujours sans réponse. C'est le cas de Nuit-d'Ambre et qui connaît un développement supplémentaire puisque le personnage traque l'objet de son désir incestueux sous les traits de toutes ses amours. La même démarche est suivie par Ambroise Mauperruis, pour qui l'attente se fait *à rebours*, car il attend le retour du corps fascinant de Catherine sous les traits de sa petite-fille. Ce « retour » arrive, mais *se retourne* contre lui, se rebelle au-delà de tout contrôle. Contrôle qu'Aloïse Daubigné perd à son tour lorsque le passé lui renvoie l'image de son époux défunt au lieu de celle de son fils. En fin de compte, c'est le danger qui guette tout personnage dont l'existence se déroule amarrée au passé. Désiré en absence, le corps aimé se nuance davantage, mais se pare aussi de traits exacerbés. Authentique, il l'est jusqu'à un certain point au-delà duquel l'imagination se met en branle. Quoi qu'il en soit, souvenir et imagination font la substance du même état d'attente. En montrant comment le souvenir colmate l'ouverture au temps que devrait représenter l'attente, nous contredisons cependant l'opinion de Nicolas Grimaldi selon laquelle, c'est la mémoire qui serait « plus redevable à l'attente que l'attente ne l'est à la mémoire »<sup>322</sup>. Si « lorsqu'on attend ce qui ne laisserait plus rien à attendre (comme la femme fatale, le messie, le grand soir, la parousie, etc.), c'est par définition qu'on attend ce dont il ne peut y avoir aucun souvenir »<sup>323</sup>, nous avons montré le contraire. Le souvenir que Mauperruis garde de Catherine est celui d'une femme fatale, mais qui ne laisse rien à attendre, puisque la mort la lui dérobe. Pourtant, projetée pathologiquement, l'image de la femme morte ouvre le temps à travers une attente dont l'aboutissement est impossible en dépit de son acharnement. Pour Aloïse Daubigné, le retour de l'époux sous les traits de Ferdinand fait également l'objet d'une attente à contretemps, mais qui se développe jusqu'à la suggestion d'un inceste. Il ne serait donc pas faux de postuler que, au moins dans ces situations, c'est plutôt l'attente qui est tributaire du souvenir.

---

<sup>322</sup> Nicolas Grimaldi, *Traité de la banalité*, op. cit., p. 102.

<sup>323</sup> *Loc. cit.*

## II. Du corps à l'esprit

Au niveau psychique, l'attente instaure des rapports multiples à partir de la position de l'individu face à lui-même, aux autres et finalement à l'instance divine. Si, généralement, nous attendons quelqu'un ou quelque chose, chez Sylvie Germain il arrive que des personnages en rupture identitaire – à la suite de l'abandon ou de la filiation faussée – soient à la recherche d'un équilibre intérieur, mais également de réponses. S'attendre soi-même devient alors moteur de l'existence individuelle en dépit du manque généalogique. La relation de l'individu avec les autres, filtrée au niveau conscient, se poursuit, bien que de manière souvent déformée, dans les bras de Morphée. Sylvie Germain accorde manifestement une importance particulière aux rêves ; ses romans en abondent et, puisqu'ils brassent de nombreux éléments de la vie consciente, nous les interrogeons comme des vecteurs supplémentaires de l'attente. D'un côté, ils sous-tendent l'attente consciente en la redéployant de manière symbolique ou métaphorique. De l'autre côté, truffés de signes et de messages subliminaux, les rêves l'influencent en la précisant après le réveil. Le monde des mystères s'élargit ensuite afin d'incorporer le divin. Dans la foulée de F. M. Dostoïevski et de Georges Bernanos, Sylvie Germain interroge le rapport de l'homme à Dieu. Si les atrocités du siècle dernier ont mis en cause la bonté et l'existence même de ce Dieu d'amour et de miséricorde, le rapport que l'auteur voudrait instaurer repose sur une redécouverte de la *possibilité divine* à travers une relation d'interdépendance, de besoin réciproque et d'attente.

### 3. S'attendre soi-même ou l'identité interrompue

Penser l'attente par le biais d'une conscience réflexive équivaut chez Sylvie Germain à une démarche tragiquement narcissique. La source du tragique réside dans un instant d'interruption du Moi – ou même de refus initial – que subissent à un certain moment de leur existence nombre de personnages jetés ensuite sur le long et difficile chemin de la récupération identitaire. Abandon par les parents biologiques (Laudes-Marie dans *Chanson des mal-aimants*) ou mort subite de ceux-ci, alors que l'enfant n'a

pas encore atteint l'âge de raison (*Magnus*), retour chez soi et réappropriation du patronyme à la suite d'un mariage de force (Claude Corvol dans *Jours de colère*) ou jumelage identitaire à la suite de la mort du frère (Deux-Frères dans *Le Livre des Nuits*), ce sont autant de situations d'attente gérées par un processus réflexif. Être devient ainsi « une performance éphémère, sans lendemain »<sup>324</sup>, transformant le protagoniste en un Narcisse voué à patauger constamment dans l'absence à soi et surtout à tenter de récupérer son reflet dans les eaux taries de sa mémoire blessée. Bien qu'il n'y ait que soi-même à l'autre bout de l'attente, l'identité n'est presque jamais, dans cette situation non plus, malgré ses multiples représentations, un objet « donné ». En permanence à reconstituer, à deviner, cette identité fait l'objet d'une longue introspection et surtout d'un questionnement pluriel de la présence et surtout de l'absence au cœur desquelles se déroule l'existence. La démarche pourrait se résumer à plusieurs étapes : l'interruption initiale, la prise de conscience de la part manquante, le questionnement *in absentia* des coupables de cette situation, le questionnement de soi-même avec, parfois, le sentiment de culpabilité et, enfin, l'issue de ce questionnement qui est le seul à donner du sens à l'existence. L'élan vers la future réponse n'est qu'une manière de désirer le retour à l'origine de la rupture afin de gommer l'instant de sa production et, ce faisant, de réécrire l'existence. Le rôle de la mémoire est manifestement décisif. Cependant, « si l'histoire [personnelle] est le lieu de cette mémoire, c'est un lieu brisé »<sup>325</sup>. Ces personnages deviennent ainsi des mendiants<sup>326</sup> de l'attente, vivant dans un permanent état d'incohérence identitaire où *s'attendre* se donne pour fin la récupération de la part manquante ou, à défaut – car le verbe n'est pas *essentiellement* pronominal –, une explication satisfaisante et, surtout, apaisante, voire cicatrisante. De loin, les œuvres qui illustrent le mieux cette situation d'attente réflexive sont *Chanson des mal-aimants* et *Magnus*, « tou[te]s deux traçant les itinéraires de toute une vie, celle d'une femme puis celle d'un homme, de leur conquête lente, ardue et zigzagante de soi, jusqu'à

---

<sup>324</sup> Jean Baudrillard, *La Transparence du Mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*, Paris, Galilée, coll. « L'espace critique », 1994, p. 31.

<sup>325</sup> Michael Edwards, *Éloge de l'attente. T. S. Eliot et Samuel Beckett*, Paris, Belin, coll. « Extrême contemporain », 1996, p. 35.

<sup>326</sup> À la différence des « aristocrates de l'ennui, de l'attente et de la quête de l'Absolu » que sont, selon Éric Faye, Dino Buzzati, Kôbô Abé et Julien Gracq. Cf. Éric Faye, *Le Sanatorium des malades du temps. Temps, attente et fiction, autour de Julien Gracq, Dino Buzzati, Thomas Mann, Kôbô Abé, op. cit.*, p. 105.

l'apaisement dans le silence et la paix de la nature où l'un et l'autre finissent par se retirer »<sup>327</sup>.

### 3.1 L'identité déclinée au féminin. Le cas de *Chanson des mal-aimants*

Ce premier livre met en scène l'existence de l'enfant orphelin à la suite de l'abandon auquel le vouent ses parents. Pour la première fois, de manière tout à fait « exceptionnelle dans [son] œuvre »<sup>328</sup>, Sylvie Germain choisit de faire raconter l'histoire par une protagoniste, sous forme d'autobiographie suivant les épisodes les plus importants de sa vie, accompagnée d'une réflexion constante par rapport à cet abandon et au manque de repères identitaires. Malgré ce filon narratif mettant en scène la femme sans généalogie, condamnée à vivre de manière séquentielle, ballottée au gré des rencontres et qui, à côté de son identité, met sa féminité en question, Sylvie Germain ne semble pas concernée par le féminisme : écrire lui est nécessité vitale et non désir de faire preuve d'un pareil engagement. Interrogée par rapport à sa perception de soi en tant que femme écrivain, elle avoue ne pas trop s'en soucier :

Lorsque j'écris, je ne me pose pas du tout la question, je ne me pense pas comme une femme de tel âge, de tel milieu social, de tel pays. Bien sûr, j'écris avec ce que je suis et ce d'où je viens, et avec le langage que l'on m'a légué, appris. Mais ce qui m'intéresse dans l'écriture, c'est la possibilité de se démultiplier, de mettre en scène aussi bien un enfant, un homme ou une femme d'âges divers, des vieillards, et aussi des gens de caractères différents. Notre corps, sous son apparente unité, est pluriel, comme ces poupées russes renfermant toute une série d'autres poupées de taille décroissante.<sup>329</sup>

En échange, Sylvie Germain est parfois « associée à "l'écriture féminine" à cause de son processus d'écriture intuitif et de sa façon d'aborder la procréation et la sexualité, mais aussi les violences sexuelles »<sup>330</sup>. Ce régime narratif homodiégétique, autodiégétique – abandonné dans *Magnus*, sorte de double romanesque masculin – réussit une approche très personnelle de la question de la parenté refusée et des enjeux psychiques qui se développent par la suite chez le personnage. Si *Magnus* se distingue

---

<sup>327</sup> Alain Goulet, *Sylvie Germain : œuvre romanesque. Un Monde de cryptes et de mystères*, op. cit., p. 189.

<sup>328</sup> Mariska Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain : la hantise du mal*, op. cit., p. 223.

<sup>329</sup> Michèle M. Magill, « Entretien avec Sylvie Germain », op. cit., p. 338.

<sup>330</sup> Katherine Roussos, *Décoloniser l'imaginaire. Du Réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie NDiaye*, Paris, L'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme », 2007, p. 13.



par un côté « polar »<sup>331</sup>, le personnage éponyme étant engagé dans la recherche de soi-même et du secret entourant son père adoptif à la fois, *Chanson des mal-aimants* s'articule exclusivement autour du drame de l'inconsistance existentielle qui taraude la protagoniste. Ce drame, loin d'être vécu passivement, c'est-à-dire par le biais de l'oubli volontaire, se développe sous forme de questionnement inlassable adressé aux géniteurs – et tout particulièrement à la mère, à la différence de *Magnus* – non pas d'« outre-tombe » mais d'*outré-naissance*. L'enjeu du récit est la réponse, double, attendue en permanence, à la question humaine, personnelle – et non pas philosophique – « Qui suis-je vu que mes parents m'ont abandonnée ? ». Le féminin n'est pas arbitraire ; comme la critique l'a déjà remarqué, sans pourtant insister là-dessus, « la vie de Laudes est une vie d'errance, celle d'une femme en quête d'elle-même »<sup>332</sup>. Ce parcours va du questionnement de la solitude initiale à l'acceptation de la solitude finale, en passant par le désir d'avoir une explication pour cet état des faits et, parfois, par l'espoir secret que le temps va faire marche arrière et gommer l'instant initial de l'abandon. Plus que le récit d'une vie, *Chanson des mal-aimants* est le récit d'une attente de soi en général, et d'une attente au féminin en particulier, ce qui ne sera pas, nous allons le voir, dépourvu d'importance.

*L'incipit in medias res* pose la solitude comme cadre général de la biographie. Les références à l'absence d'un foyer et à l'impossibilité de se percevoir comme un être complet sont nombreuses : cette solitude est « un théâtre à ciel ouvert »<sup>333</sup>. La pièce a commencé voilà plus de soixante ans, en pleine nuit au coin d'une rue. Non seulement j'ignorais tout du texte, mais je suis entrée seule en scène, tous feux éteints, dans une indifférence universelle » (*CMA*, 13). À la fin du livre, le rideau tombe lentement sur la scène du même théâtre de hasard, « à ciel ouvert », « dans la même indifférence de [ses] congénères » (*CMA*, 269). Le caractère cyclique évident suggère une existence tendue dans l'attente d'une explication qui ne viendra jamais. Le vide n'est jamais comblé, tout résonnant qu'il est de non-dit, et le reniement des parents reste « sans faille » du début et jusqu'à la fin. Cela affecte, naturellement, la perception que Laudes-Marie Neigedaoût a de soi. Inconnue à elle-même, elle l'est parce que dépourvue de généalogie. Une belle image est celle de l'ascendance manquante comme les branches

<sup>331</sup> Aspect à relever à propos de *Jours de colère* aussi.

<sup>332</sup> Roger Godard, *Itinéraires du roman contemporain*, op. cit., p. 14.

<sup>333</sup> Le même syntagme est repris dans *Le Monde sans vous* afin d'exprimer la solitude de l'homme : « La terre joue. Ou plutôt, la terre est un théâtre à ciel ouvert où chacun est appelé à tenir un rôle » (*MSV*, 53).

qui manqueraient à un arbre – c'est-à-dire, métaphoriquement, les origines et l'avenir au sein d'une famille ou communauté bien établie : « Mon arbre généalogique est un bonzaï tout ébranché, cul-de-jatte côté racines. » (*CMA*, 14) ; « J'avais juste dix ans et j'étais déjà orpheline à répétition » (*CMA*, 44). Le résultat est une vie au hasard des rencontres, pareille à celle d'un « chien bâtard sans collier » (*CMA*, 57) – syntagme emprunté, peut-être, à Gilbert Cesbron<sup>334</sup> :

J'étais d'ailleurs plus qu'un tombeau – un caveau de famille. Une famille très hétéroclite dont les membres n'avaient entre eux d'autre lien de sang que celui charrié par mes veines. Dans ce caveau, j'ai accueilli tous ceux et celles qui avaient croisé mon chemin de bâtarde et qui m'avaient tendu la main, fût-ce du bout des doigts. Comme j'ignorais la date de la mort de chacun de mes locataires fantômes, ou l'avais oubliée, je suivais mon inspiration pour fêter leur mémoire. (*CMA*, 228-229)

Ce « corps-arbre » est destiné non seulement à ne jamais prendre racine quelque part, qu'il s'agisse d'un lieu ou d'une communauté mais, à en croire Laudes, il passe inaperçu des gens. À part le manque d'ascendance familiale, le stigmate social qu'est l'albinisme la condamne à une existence en marge et à une acceptation difficile par les autres. Ce blanc qui – nous l'avons déjà montré en parlant de l'importance des couleurs pour la représentation de l'attente – est une couleur-origine, symbole de l'unité créatrice<sup>335</sup>, devient dans le roman une couleur de la potentialité jamais développée et de l'effacement. C'est la raison pour laquelle Laudes s'imagine le choc qu'avait dû subir « le bougre » ayant trouvé dans un « berceau-cageot » d'improvisation un « nouveau-né fantomatique » (*CMA*, 15) ou bien est sûre, lors d'un état de profonde détresse, d'avoir « une gueule de spectre »<sup>336</sup> (*CMA*, 45). Mais le propre des fantômes est l'incorporéité et, plus loin dans l'histoire, face à l'océan, ce grand inconnu, Laudes fait à son tour l'exercice de son incomplétude existentielle :

Si en montagne je mesurais ma petitesse, mais avec un sentiment de sérénité, au bord de l'océan je mesurais ma vanité, mon peu de consistance, avec une angoisse confuse. Je n'étais qu'un fétu de chair égaré sur le sable, d'aussi nulle importance que les algues, les bouts de bois, les fragments de coquillages et autres débris rejetés par la mer. (*CMA*, 138).

---

<sup>334</sup> Gilbert Cesbron, *Chiens perdus sans collier*, Paris, Éditions J'ai Lu, 1958.

<sup>335</sup> Cf. Georges Romey, *Dictionnaire de la symbolique. Le Vocabulaire fondamental des rêves*, Tome 1, « Couleurs et couples de couleurs, métaux et minéraux, végétaux, animaux », *op. cit.*, p. 58.

<sup>336</sup> « Spectre » est déjà l'un des sobriquets dont d'autres enfants se servent pour se moquer de Laudes (voir p. 172).

Le mot « fœtu », qu'une seule consonne et l'ouverture d'une voyelle séparent du mot « fœtus », ne serait-il pas utilisé délibérément en fin de compte ? Quoi de plus métaphoriquement incomplet que cet homuncule délesté de tout attribut surnaturel que lui prêtaient les alchimistes pour n'être qu'un corps partiellement accompli, car non enfanté ?

Ce rapprochement trouve son écho plus loin dans l'histoire, avec l'épisode de la fausse couche. Enceinte à la suite de sa relation avec Martin, Laudes-Marie se voit obligée d'instaurer un « tribunal à huis clos » (*CMA*, 129) pour décider du sort de sa grossesse inattendue. Le fait de trancher en faveur de la vie de l'enfant, « si calamiteuse s'annonçât la venue de l'intrus » (*CMA*, 131), s'explique par le refus de réitérer la faute de sa mère et, en même temps, par un désir de réparation de l'abandon initial. Assumer son devoir maternel ouvre ainsi la voie à une réparation identitaire indirecte. Malheureusement, cet épisode non plus n'aura pas droit à un développement positif : l'enfant opte « pour les limbes » (*CMA*, 131) et, une fois expulsé du corps maternel, il est enterré « en bordure d'un bois » sans que Laudes sache si c'était une fille ou bien un garçon. « Pergame », le nom qu'elle choisit pour cet « enfant-météore », convenant aux deux sexes, est un symbole de filiation interrompue et d'identité à nouveau fourvoyée. Il fait aussi allusion à la « réécriture<sup>337</sup> » d'une faute : « Nous retrouvons ici sous une forme élémentaire le thème du mal transgénérationnel : pas plus que sa mère n'a su la garder, elle ne peut conserver son propre enfant »<sup>338</sup>. Qui plus est, l'endroit choisi pour l'enterrement n'est pas dépourvu d'importance, puisqu'il souligne une fois de plus la marginalité du Moi. En ce qui concerne Laudes, cet avortement spontané ne fait que lacérer sa féminité d'autant qu'il provoque sa stérilité définitive.

L'inaccomplissement maternel et de la nomination témoigne toujours de ce principe d'incomplétude manifeste à un niveau identitaire essentiel, à savoir celui du nom. C'est là un des enjeux majeurs de *Chanson des mal-aimants* et de *Magnus* en particulier, mais aussi d'autres textes de Sylvie Germain. Tout comme la vie, le patronyme, accompagné d'un ou de plusieurs prénoms, est lui aussi l'héritage que l'enfant tient de ses parents. C'est la marque d'une identité inaltérable alors que le corps subit la dégradation opérée par le temps. Ce détail, sur lequel l'enfant n'a pas de prise, est crucial, car il a pour signification la reconnaissance par les parents. Le lien à ces

---

<sup>337</sup> Rappelons que Pergame est une ancienne ville d'Asie Mineure où l'on fabriquait des parchemins.

<sup>338</sup> Mariska Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain : la hantise du mal*, op. cit., p. 231.

derniers est définitif à partir d'un choix qu'ils avaient fait avant même la naissance de l'enfant : « L'identité s'avère donc paradoxalement ce qui représente parfaitement le sujet tout en lui étant étranger »<sup>339</sup>. Dans le cas de Laudes-Marie Neigedaoût, toute appellation est d'emprunt, car sa vraie ascendance lui demeure inconnue jusqu'à la fin. Ainsi, l'un des objets de l'attente de soi est la récupération du vrai prénom et, sans doute, du nom patronymique aussi : « Et moi, pensais-je, quel est mon vrai prénom, qui viendra me le révéler, quand ? » (*CMA*, 30). Pour commencer, elle réfléchit autour du nom de baptême que lui donnent les religieuses. Ce nom prêtant à confusion « montre et cache, [il] est cryptonyme »<sup>340</sup> et lui vaut un jeu sur les mots tout le long de sa vie : « Neige d'août, ou Neige doux, ou encore Neige d'où ? » (*CMA*, 17). Le dernier sens possible n'est plus à interpréter : il porte en lui le froid de l'absence des origines. Néanmoins, la porteuse de ce nom ne se rebelle à aucun moment contre cette identité d'emprunt ; en échange, éduquée dans l'esprit catholique, elle se forge des familles éphémères à partir des lectures bibliques. Le nom manifeste ainsi la parenté attendue en permanence. La famille est constamment construite et reconstruite dans un jeu alternant oubli et mémoire faussée :

Je me prêtais des noms de villes, ceux entendus dans les Psaumes et les Évangiles, faute de connaître autre chose. Sion, Bethléem, Nazareth, Ninive, Jérusalem... Ça sonnait bien, ça m'enchantait, j'avais l'impression d'appartenir, fût-ce par raccroc, à la famille éclatée d'Esther et de Loulou-Élie. Mais on n'entre pas en fraude dans la famille des autres, et encore moins quand celle-ci est trouée de toutes parts, dispersée en fumée.

Sion, Canaan, Samarie, Jéricho, Tibériade, Jérusalem, Jérusalem... Mon imagination était en flammes, mon cœur sur des braises – et j'ignorais à quel point je gambadais loin de la réalité. (*CMA*, 31)

Le retour à cette réalité n'est pas toujours, lui non plus, retour au premier nom de baptême – aussi extravagant soit-il. Cela parce que le « baptême » se réitère à plus d'une reprise tout le long de l'existence de Laudes-Marie Neigedaoût sous la forme des nombreux pseudonymes que les autres lui accolent intentionnellement ou par mégarde. Cet aspect n'est pas négligeable : le « recyclage »<sup>341</sup> à répétition de l'identité sociale ne fait qu'accroître le sentiment de déracinement, ouvrir la blessure identitaire et relancer

---

<sup>339</sup> Édith Perry, « L'enfance des noms », in *Sylvie Germain, éclats d'enfance*, sous la direction d'Évelyne Thoizet, *Cahiers Robinson*, n° 20, Arras, Université d'Artois, UFR de Lettres modernes, 2006, p. 121.

<sup>340</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>341</sup> Cf. « La société recycle l'identité sociale dont le suppôt charnel s'efface. Traits, prénoms, manies circulent en boucle. La société ne meurt pas. Se protéger en aval et s'enraciner en amont sont le même ». Pascal Quignard, *Abîmes. Dernier royaume III*, Paris, Bernard Grasset, 2002, pp. 168-169.

l'attente. Certes, un apprentissage est fait de l'indifférence, ou plutôt de la résignation, mais cela n'empêche pas que le questionnement des origines reste toujours présent. Au début, alors que Laudes est soumise à la cruauté d'autres enfants, les sobriquets « fleurissent » comme du « chiendent ». L'ironie est évidente : la « floraison » a plutôt une connotation polychrome, alors que les sobriquets exploitent l'albinisme de la petite fille : « Il y a eu aussi Flaque-de-lait, Tronche-de-lune, Bâton-de-craie, le Spectre, Sang-de-navet... » (CMA, 17). Le tragique, moins sensible ici, est également camouflé dans le terme de la comparaison : mis à part la facilité de se répandre de l'herbe, « chiendent » a un sens familier aussi, à savoir celui d'« obstacle ». Le sobriquet est donc obstacle face à l'établissement d'une identité ou bien face à l'oubli de soi dans l'identité d'emprunt.

L'enfance n'est pourtant que le point de départ de la dérive nominative. Après la période passée chez la baronne Elvire Fontelauze d'Engrâce, presque tous les autres gens chez qui elle réussit à se faire embaucher l'appellent à leur guise, selon l'humeur du moment, une lubie ou bien une intention précise. Le séjour chez les sœurs Bellezéheux débute par une « promotion » nominative : Mado et Laudes sont « rebaptisées » *volens nolens* afin que le secret total sur les débauches du « Relais des Baladins » soit préservé. Ce qui est préservé aussi, c'est l'obscurité du vrai prénom – jamais reçu. Ensuite, le patron de la brasserie s'obstine à appeler la fille « Claude ». C'est – la narratrice le précise – le seul détail notable à retenir de cette « longue année passée à essuyer des verres et à trimbaler des jambon-beurre, des assiettes de salade landaise et de poulet-frites en louvoyant entre les chaises et les valises [...] » (CMA, 169). Si le caprice du patron n'a pas d'explication évidente, Fanfan, elle, gomme le prénom double de sa nouvelle employée, « l'athéisme et l'anarchisme étant une vieille tradition dans sa famille » (CMA, 202), alors que « Laudes-Marie ça fleurait trop la sacristie » (CMA, 202). Il n'y a que Philomène Tuttu, avec « son nom de bande dessinée ou de passereau » (CMA, 185) qui, d'oreille distraite, comprend que Laudes s'appelle en réalité Maud. Cependant, d'un bout à l'autre du livre, les grands absents du côté du baptême restent les parents. Tous les autres affublent la jeune fille de noms ou de sobriquets, car ils connaissent imparfaitement l'être qu'ils ont devant eux. Ainsi, le nom d'emprunt ou de hasard est avant tout « réducteur, éphémère. Le[s] roman[s] peu[ven]t alors se lire comme la tentative vaine de trouver le nom juste »<sup>342</sup>. Plus encore

---

<sup>342</sup> Édith Perry, « L'enfance des noms », in Sylvie Germain, *éclats d'enfance*, op. cit., p. 130.

que le premier nom assorti d'une confirmation religieuse, les sobriquets sont des *baptêmes successifs de l'anonymat*. Et que sont-ils, ces « baptêmes » sinon une forme d'excès à répétition de l'« héritage » parental : « [...] deux renégats qui m'avaient légué le tourment de leur anonymat pour tout héritage [...] » (CMA, 37) ?

Cette série n'est autre qu'une figure de l'incomplétude mentionnée plus haut et qui s'impose à la conscience du personnage sous la forme d'un tourment psychologique. L'anonymat généalogique assimilé, depuis la naissance, au deuil et associé à la quête incessante de soi a pour corollaire la scission existentielle – témoin d'une attente jamais assouvie :

Et là a commencé l'histoire en *patchwork*<sup>343</sup> de ma vie de paria. Je suis sortie d'un missel enluminé d'images naïves pour entrer dans un *roman-feuilleton*<sup>344</sup> à rebondissements, illustré d'estampes grises, et aussi de quelques images crues, parfois extravagantes comme celles qui éclaboussent les mauvais rêves, ou qui jaillissent quand le réel prend feu. (CMA, 24)

Les références à ce deuil auquel Laudes est vouée, malgré elle, jusqu'à la fin de sa vie sont nombreuses dans le livre. La prise de conscience de la solitude endeuillée se fait très tôt et coïncide avec la mort de l'enfance, ou plutôt la marque – cette dernière étant elle aussi sujet de deuil, mais dont le retentissement se fera sentir plus tard :

Mon enfance est morte le jour où j'ai compris que mon père et ma mère ne viendraient jamais. Et j'ai découvert le goût de la haine, âpre et puissant. Et je suis devenue avare, passionnément. Avare de paroles, de sourires, de confiance. [...] On me croyait affligée par la double mort de ma tutrice et de mon instituteur. Faux, je ne pensais pas à eux, du moins pas directement. J'étais frappée d'un autre deuil, celui de mes parents, comme si des fosses où croupissaient désormais Léontine et Antonin on avait exhumé les corps invisibles de ceux-là. Mes aigles blancs, mes traîtres. C'était d'eux que j'étais en deuil [...]. (CMA, 44-45)

Malgré le renoncement à l'espoir concernant les parents, la douleur d'avoir été laissée pour compte demeure lancinante. La preuve réside dans les nombreux renvois qu'y font

---

<sup>343</sup> C'est nous qui soulignons. Le choix du mot n'est peut-être pas aléatoire : tout d'abord, il s'agit de la vie dispersée à laquelle est condamnée Laudes. Son identité se construit au gré des rencontres qu'elle fait – mais qui ne comblent jamais son besoin de comprendre la raison de son abandon au monde, à l'anonymat – et des lieux de passage où elle trouve le répit. Le « patchwork » ferait donc référence à un *rapiéçage existentiel*. En même temps, le tourment de l'anonymat déjà mentionné par Laudes serait rendu par le « patch » – signalant ici une blessure de l'âme, mais aussi de la chair (elle déplore aussi son « inaltérable blancheur de sac de farine en prime » (CMA, 37)).

<sup>344</sup> C'est nous qui soulignons. Tout comme le roman-feuilleton qui attise l'attente des lecteurs restés sur leur faim jusqu'à la parution du chapitre suivant, les épisodes de la vie de Laudes ne lui apportent ni les réponses qu'elle cherche ni l'indifférence ou une véritable résignation.

presque tous les épisodes du « roman-feuilleton » (*CMA*, 24) de Laudes et surtout les retours en arrière qui ne témoignent jamais du renoncement :

À présent il y a prescription, à l'heure qu'il est mes procréateurs en cavale doivent être à bout de souffle, sinon déjà partis Ailleurs. Qu'ils soient morts ou toujours en vie, cela ne change pas grand-chose ; je suis en deuil d'eux depuis ma malencontreuse naissance. (*CMA*, 14)

Cette enfance qui s'était accrochée à mes basques pendant un demi-siècle sans que je réussisse à la semer en route, encore moins à apaiser son chagrin et sa colère. (*CMA*, 244)

La plaie qu'est l'abandon à la naissance, le stigmate de l'albinisme et le blanchiment identitaire allant jusqu'à l'anonymat ne trouvent jamais de remède. Il y a là de quoi nourrir des pensées suicidaires, d'anéantissement de Soi. Cependant, Laudes-Marie n'est pas de ces personnages, assez rares somme toute, qui se délestent de leur vie dans un ultime geste de châtimement (Marceau dans *Jours de colère*) ou de rachat (Gabriel et Michaël dans *Le Livre des Nuits*). Au lieu d'envisager l'anéantissement de soi, Laudes refuse tout penchant suicidaire et se tourne vers les échappatoires possibles à sa condition : la rêverie et, plus tard, la haine et la révolte.

Dans son enfance, la rêverie – unique échappatoire face à l'incomplétude chromatique du corps – lui fait miroiter la perspective d'un secours indiscret, mais improbable<sup>345</sup>, orchestré par ses parents inconnus, de retour sous la forme de majestueux oiseaux blancs venus récupérer leur « chouette harfang »<sup>346</sup> :

Il était urgent qu'ils viennent me chercher, me prendre dans leurs bras. Dans leurs ailes d'oiseaux ; car je les rêvais oiseaux, mes parents, souverains des airs comme des aigles royaux, plus blancs que des circaètes. L'urgence était extrême. Ils ne sont pas venus. [...] Mes aigles blancs, mes traîtres. (*CMA*, 44-45)

La déception est grande une fois que les départs de ses camarades s'enchaînent et qu'elle prend conscience de son propre abandon. La conviction qui s'impose brutalement face à l'impossible retour des parents lui fait éprouver un sentiment de

---

<sup>345</sup> « À l'auberge, j'ai été affectée à l'entretien de la basse-cour. Mes beaux rêves d'oiseaux des cimes se sont vu rabattre lamentablement le caquet parmi les poules, les oies et les canards. Je pataugeais dans la gadoue, la fiente des volatiles gloussants et cancanants, inaptes au vol, au chant ; des castrés du ciel » (*CMA*, 49).

<sup>346</sup> « [...] les enfants du village me reluquaient en biais ou se moquaient de mon air de chouette harfang » (*CMA*, 37).

castration identitaire, d'amputation parentale auquel elle n'a pourtant aucune envie de succomber complètement, consciente que le désespoir pourrait la mener au suicide :

Et moi aussi je me sentais châtrée – amputée de mon père et de ma mère, d'espace, de hauteur. [...] Mais j'affûtais mes ailes. Même les ailes imaginaires ont besoin d'être soignées, lustrées, développées. Surtout les imaginaires. Sinon on finit comme Antonin, des galets amassés dans les poches, des éboulis au fond du cœur, et vlan ! on se jette dans le gave. (*CMA*, 49-50)

En échange, ce qui pourrait tourner au désespoir oblique vers le ressentiment : « C'est alors que j'ai commencé à en vouloir à mes parents » (*CMA*, 44). La haine a cela de particulier qu'elle se donne un objet précis et, désirant cet objet afin de s'en venger, s'inscrit pleinement dans le temps. Pensons à Lucie Daubigné (*L'Enfant Méduse*) et à sa vengeance exercée à petit feu et dictée par la haine qu'elle avait longtemps couvée. Ou à Ambroise Mauperruis (*Jours de colère*) et à sa folie endurente. Folie et haine, pourvu qu'elles se donnent un objet précis et le temps de mûrir, sont des formes d'attente, à savoir celle de leur propre assouvissement. Les références ne manquent pas dans *Chanson des mal-aimants* : « La haine, ça vous nourrit, ça vous ronge plus encore. J'avais une gueule de spectre<sup>347</sup>. [...] Mes aigles blancs, mes traîtres. C'était d'eux que j'étais en deuil, et avec eux en guerre à outrance » (*CMA*, 44-45). Il faut souligner déjà le couple « deuil » et « haine » qui aime souvent les réflexions de Laudes autour de sa condition d'enfant abandonnée. Ainsi, son existence trouve justification dans un état de révolte contre la mère, contre l'héritage de féminité mal légué, révolte couvée dans ce lieu intime où se développent le fœtus et surtout les liens d'amour :

Cette carapace n'empêchait nullement l'éclosion d'un foyer de révolte, de rage, lové au creux du ventre, pile sous le nombril. Là où ma garce de génitrice avait d'emblée tranché tout lien, confisqué toute mémoire, anéanti l'amour. (*CMA*, 46)

Plus tard, avec l'arrivée de ses premières règles, Laudes-Marie constate le mûrissement de son propre corps, le mauvais tour qu'il lui joue en la projetant dans l'évidence de la féminité sans que son enfance soit consommée et sans qu'elle reçoive les réponses

---

<sup>347</sup> Si on a cité ce mot une seconde fois, c'est qu'il nous semble renvoyer ici plutôt au *Hamlet* de William Shakespeare, où le spectre du père vient hanter le prince Hamlet afin d'exiger réparation. Dans le livre de Sylvie Germain, pourtant, Laudes-Marie est *spectre* impuissant, car ne connaissant pas l'objet de son besoin de vengeance. De plus, elle n'a pas le choix entre “*to be or not to be*”, condamnée qu'elle est à une existence marginale. Ce n'est qu'en puisant des “*words, words, words*” dans les dictionnaires qu'elle réussit un retrait quelque peu magique.



espérées. En même temps, restent inchangées la couleur de sa peau ou de ses cheveux et surtout la haine envers ses parents :

[...] le peu qui me restait de mon enfance déjà si mise à mal venait d'être définitivement détruit, saccagé. Mon propre corps me trahissait, il grandissait, pleurait du sang, prenait des formes nouvelles. Seule la couleur de ma peau, de mes cheveux, ne variait pas, et ma colère toujours plus focalisée sur mes parents déserteurs se durcissait. (*CMA*, 57)

Cette haine envers les parents trouve cependant du répit alors que Laudes se laisse aller à la rêverie autour des mots – source d'enchantement et aussi d'espoir qu'elle exploite de temps à autre, quand l'occasion se présente. Après l'apprentissage par cœur auquel l'oblige Antonin – et qui l'aide à se forger une « mémoire en granit » (*CMA*, 35) – la liberté dont elle jouit chez la baronne Elvire Fontelauze d'Engrâce lui permet de « savourer » des mots puisés au hasard dans un dictionnaire. Il faut bien retenir la préférence pour ces mots<sup>348</sup>, pour la « troublante douceur de leur suffixe qui introduisait de l'inachevé et un sourd élan de désir dans leur sens : “flavescence”<sup>349</sup>, efflorescence<sup>350</sup>, opalescence<sup>351</sup>, rubescence<sup>352</sup>, arborescence<sup>353</sup>, luminescence<sup>354</sup>, déhiscence<sup>355</sup>...” »

---

<sup>348</sup> Tous ces mots énumérés font l'objet d'un choix où rien n'est laissé au hasard. Ils forment un comble du désir par rapport à la féminité, au corps et à la psyché. Notre interprétation reposera en particulier sur les conclusions réunies par Georges Romey dans son *Dictionnaire des symboles*, à partir de l'étude de la rêverie chez ses patients. Cela se justifie d'autant que Laudes, lors de ces déambulations lexicales, éprouve un état proche de l'extase. Il faut ensuite souligner le fait que ces mots, de par leur suffixation, appellent à un déploiement du processus dans le temps : « L'écoulement temporel s'inscrit jusque dans [...] des suffixations archaïsantes en -ance dont la base est initialement verbale : “déhiscence”, “laitance”, “stridence”,... et qui suggèrent l'avènement d'un procès ». Cécile Narjoux, « L'écriture des commencements de Sylvie Germain ou le lyrisme “au bord extrême du rêve” », *op. cit.*, pp. 78-79.

<sup>349</sup> Le sens du mot repose sur la couleur jaune, sur le processus de jaunissement. Or, le jaune est l'une des couleurs les plus psychanalysées et qui, selon Georges Romey, « [...] exprime avant tout une **frustration d'amour maternel**. Lorsque cette couleur apparaît dans un scénario, elle marque le **rétablissement d'une relation positive à l'image de la mère** » (*Dictionnaire des symboles*, Tome 1, *op. cit.*, p. 85). Couleur féminine, le jaune a une connotation plutôt positive, en dépit de la part de souffrance qu'elle cache : « Le jaune est révélateur d'une blessure d'amour mais il porte en lui-même le pouvoir de guérir ce type de blessure parce qu'il est l'amour » (*Dictionnaire des symboles*, Tome 1, *op. cit.*, p. 88).

<sup>350</sup> L'« efflorescence » serait, au sens figuré, l'âge de l'adolescence auquel est parvenue Laudes-Marie, âge d'épanouissement du féminin, mais aussi des grandes questions – portant ici sur l'identité en train de se faire et de se défaire faute d'appui.

<sup>351</sup> L'« opalescence » joue sur la prisme des couleurs, réunies par l'arc-en-ciel comme agent médiateur conduisant à « la réalisation du processus d'union des contraires », comme « signe de passage, **signe d'alliance** » permettant « le passage de l'unique au multiple, de la solitude à la relation, de la prison du paraître à la liberté de l'être » (*Dictionnaire des symboles*, Tome 1, *op. cit.*, p. 51). Le désir est transparent de renouer d'une façon ou d'autre avec les parents-traîtres.

<sup>352</sup> Tout comme les autres mots construits à partir du même principe de composition, la « rubescence » se constitue comme un processus positif marquant un abandon des pulsions belliqueuses, du désir de vengeance. Outre qu'il « dit l'avancée, la **réhabilitation des pulsions**, la renaissance, la résurrection », le rouge « signe la fin d'une résistance, l'abandon des armures, l'ouverture » (*Dictionnaire des symboles*, Tome 1, *op. cit.*, p. 117, 119).

(CMA, 70). Ces mots doubles traduisent, évidemment, son dilemme identitaire et l'attente d'une solution. L'inachèvement et l'élan sont finalement à chercher du côté de l'amour – le grand absent dans le roman-feuilleton qu'est la vie de Laudes. Afin de pallier ce manque, la protagoniste cherche un refuge dans la création de nouveaux mots :

Ils désignaient un processus en train de s'accomplir, très intimement, secrètement... et j'avais forgé un mot sur ce modèle : « amourescence ». Dans l'espoir que par la magie de ce vocable neuf un peu d'amour naîtrait dans le cœur évanoui de ma mère, et dans le mien, tout encroûté de larmes et de colère. (CMA, 70)

Si l'« amourescence » tant rêvée n'arrive jamais à terme, Laudes-Marie trouve le repos dans la solitude qui lui a été imposée à sa naissance et qu'elle finit par désirer et par conquérir. Vivre en paix avec cette solitude, c'est vivre en paix avec elle-même, dans le repos du regard – elle n'a qu'un poste radio – et le silence d'un tête-à-tête avec un Dieu tout aussi esseulé qu'elle.

Ces *mots transitionnels* pourraient bien, paradoxalement, servir de conclusion à cette analyse : *Chanson des mal-aimants* demeure, comme la plupart des livres de Sylvie Germain, un roman ouvert dont le fil narratif évolue... en boucle vers un point de départ inconsistant. Le roman avant tout d'une mue identitaire qui va de la prise de conscience de soi et d'un état d'abandon à l'acceptation de l'incomplétude existentielle. Il est ensuite celui d'une *fémlescence interrompue* et sujette au même ballotement que l'identité : ni l'amour ni la maternité n'arrivent à terme, tandis que la sexualité est dépourvue de vertus amnésiques propres à faire oublier les inaccomplissements. Bien que de manière indirecte, *Chanson des mal-aimants* est, de ce point de vue, une approche littéraire réussie de la féminité.

---

<sup>353</sup> L'arborescence serait, évidemment, le processus réparateur de l'arbre généalogique comparé, comme nous l'avons signalé, à un bonzaï « tout ébranché » (CMA, 14).

<sup>354</sup> Ce mot semble envoyer avant tout – bien qu'apparemment d'une manière paradoxale – à l'albinisme dont souffre Laudes. Blancher de la peau qui, d'abord, lui attire la moquerie des enfants et qui, plus tard, la rend presque invisible aux yeux des autres : « Je n'étais qu'une passante poudrée à frimas, filant au ras des murs, au ras des jours, tellement insignifiante aux yeux des gens qu'il me semblait parfois ne même pas projeter d'ombre » (CMA, 142). La luminescence serait alors ce processus ayant le pouvoir de métamorphoser le corps en le rendant plus contrastant, donc plus visible aux yeux des autres. C'est là comme un désir d'indiscrétion visuelle, d'affirmation de la normalité – à étendre, bien sûr, à l'aspect généalogique aussi.

<sup>355</sup> Ici rattachée à la « rubescence », la déhiscence traduit cette ouverture de l'être enfermé dans sa haine, son incertitude et son désir de vengeance. Le sens du mot renvoie aussi au rattachement généalogique auquel fait référence l'arborescence.

### 3.2 L'identité déclinée au masculin. Le cas de *Magnus*

Si le périple de Laudes est un aller-retour entre la solitude initiale et la solitude finale, celui de son double masculin dans *Magnus* est un aller simple de l'identité faussée à la l'acceptation de l'anonymat et à l'esseulement. Entre ces deux livres les analogies sont nombreuses : l'aspect fragmentaire de l'existence, le traitement particulier de la mémoire, la révolte contre les parents, la fascination pour les mots et le dilemme nominatif. En même temps, les variations rendent d'autant plus intéressante l'étude en miroir de ces deux textes à enjeu identitaire.

D'abord, il faut préciser que la différence majeure qu'apporte *Magnus* est l'alternance entre *apprentissage* et *réapprentissage* de soi. Le cadre général pose la perte de mémoire initiale, le trou noir couvrant les cinq premières années de l'existence d'un petit garçon, désigné au début uniquement par le pronom « il ». *S'attendre* est ainsi ce qui assure la transition entre les parts de lumière et les nombreuses parts d'ombre. L'histoire – dont la structure en archipel est justifiée par l'« Ouverture » - débute ainsi par un manque initial qui engendre une quête de soi à travers le réapprentissage du regard, du parler et de l'acte de nommer ce qui compose le monde extérieur. À la différence de *Chanson des mal-aimants*, la parenté ne fait pas défaut dès le début, mais se fausse par la suite. D'emblée, le tâtonnement du garçon à travers le *nouveau* monde à réapprendre se fait sous la férule de sa mère, à travers un enchantement de la parole lui enseignant de nouveau sa langue, lui restituant son passé perdu, « en le lui racontant épisode par épisode, ainsi qu'un feuilleton dont il est le personnage central, et elle la bonne reine veillant sur lui » (*M*, 15). Se remarque déjà la parenté de cette histoire, si fidèle à celle de Laudes, avec le « feuilleton ». Cette fois-ci, pourtant, il ne s'agit pas d'un *roman-feuilleton*, mais d'un « feuilleton en forme de conte » (*M*, 16), qui justifie l'obscurcissement de la première partie de la biographie, les cinq années s'étant dérobées à la mémoire afin de rejoindre une temporalité quasi mythique.

La mort initiale, symbolisée par la fièvre « vorace » ayant « consumé en lui tous les mots, toutes ses connaissances fraîchement acquises » (*M*, 15), et la résurrection à l'instar du phénix ont de quoi mettre en garde le jeune – enfin désigné par un prénom double – Franz-Georg. Sa réaction est de gaver sa mémoire de tout ce que le regard lui offre afin de se mettre à l'abri d'une seconde perte. La contemplation – forme d'attente par l'intérêt porté au détail, à l'attention – devient son activité de prédilection, mais que

les autres prennent pour de l'oisiveté. Tout comme Laudes se forge une mémoire de granit, Franz-Georg se livre au sérieux travail de *renforcement mnésique* – seule possibilité d'ancrage identitaire définitif :

Il passe la plupart de son temps à contempler ce qui l'entoure. On le dit trop rêveur, inactif. Mais non, c'est un travail très sérieux auquel il se livre en scrutant longuement le paysage, le ciel, les objets, les bêtes et les gens, il s'applique à tout graver dans sa mémoire. Elle a été aussi poudreuse et volatile que du sable, il s'efforce à présent de lui donner une solidité minérale. (*M*, 19)

Cet entraînement de la mémoire l'aide plus tard dans l'apprentissage très rapide des langues étrangères, et surtout de l'espagnol, qu'il veut maîtriser afin de résoudre l'énigme paternelle. Sa mémoire consciente est bien ce qui alimente la quête œdipienne, mais il y a toujours une mémoire dormante, parcourue d'ombres et que seul le rêve, l'extase ou, plus prosaïquement, l'insolation et la perte de conscience qu'elle entraîne, réussissent à stimuler. Cette mémoire engrange les ombres recouvrant les cinq années perdues et c'est elle qui, stimulée involontairement, fait éclater le secret si bien gardé par la mère adoptive.

Une fois de plus, tout se joue à partir du rapport que le personnage entretient avec sa famille. Si cette dernière est absente dans *Chanson des mal-aimants*, dans *Magnus* elle fait au moins acte de présence. Pour Laudes enfant, il aurait été important d'être sauvée par ses parents revenus à l'improviste métamorphosés en deux oiseaux blancs ; Magnus, quant à lui, doit affronter l'obscurité ensevelissant graduellement le couple parental. Si, dans le récit analysé précédemment, la filiation est impossible dès le début, dans celui-ci, elle est d'emblée *improbable*. Les références ne manquent pas, mais leur déchiffrement se fait plus loin dans l'histoire. Ainsi, le réapprentissage de soi auquel Thea soumet Franz-Georg se fait, comme nous l'avons déjà mentionné, sous forme de conte, mais qui « brasse le terrible et le merveilleux » (*M*, 16) : les membres de la famille Dunkeltal, ainsi que presque toute la parenté, sont des personnes auxquelles le jeune enfant doit vouer un respect infini, allant jusqu'à devenir le « mausolée vivant » (*M*, 16) de ses deux oncles ; les frères de sa mère tués, on le comprend, pendant l'invasion de l'U.R.S.S. Un détail s'ajoute à ce point et qui s'annonce troublant : la mère n'accorde pas de place à Magnus – l'ours en peluche dont Franz-Georg est inséparable – dans l'histoire familiale. Son attitude envers cet objet a de quoi inquiéter : elle le « traite [d'ailleurs] avec mépris, voire répugnance » (*M*, 17).

Or, ce jouet est un double de Franz-Georg, et ce dernier « introduit clandestinement son compagnon dans la légende » (*M*, 17). Cet aspect de la filiation désormais impossible trouve un écho lors de la seconde adoption du protagoniste. L'adolescent se sent un étranger chez les Schmalker, à Londres. Cet autre oncle, jusqu'alors inconnu, n'est qu'un « tuteur soucieux avant tout de la bonne instruction scolaire, morale et religieuse de son neveu » (*M*, 73), tandis que sa femme est une hôtesse qui s'acquitte parfaitement de ses devoirs, tout en prenant ses distances. En dehors de la tâche éducative assumée par cette seconde famille d'accueil, il ne reste pas grand-chose : il n'y a pas de « structuration affective » (*M*, 73), pour l'adolescent – maintenant prénommé Adam – l'« amourescence » ne s'entame même pas et le sentiment général est celui de déracinement total :

Ses sentiments sont en broussaille, il ne sait pas ce qu'il aime, ce qu'il veut ; il ne sait pas comment aimer. De temps à autre, quand il le peut, il va avec une prostituée, mais son cœur sonne le creux. C'est cela : les Schmalker sont des tuteurs assumant le mieux possible leur tâche éducative. Car Adam le sent bien, il n'est qu'un greffon dans la famille de son oncle, un réfugié à la puissance deux sous le toit d'émigrés. Il n'est pas un fils, ne le sera jamais. (*M*, 73-74)

Malgré ce délitement, la famille est, en fait, le point de départ de l'attente identitaire dans *Magnus*. Une famille que l'enfant découvre au fur et à mesure que l'histoire déchire le voile de grandeur qu'elle s'est tissé à l'abri d'un régime politique sur mesure. De cette famille, la figure de proue est le père, avec sa froideur, son mystère, sa culpabilité, sa déchéance. Il sollicite l'attention de l'enfant, car c'est de lui que Franz-Georg se sent, en quelque sorte, orphelin malgré sa présence. Cet homme qui l'intimide se montre peu enclin à jouer son rôle : il refuse d'être un modèle pour son fils qui n'ose jamais lui poser des questions. La figure paternelle est entourée d'un halo qui déconcerte : « médecin » de milliers de gens venus de tous les coins de l'Europe, il ne peut être qu'un « homme important – un magicien de la santé » (*M*, 21). Le père lui en impose par l'autorité de son métier obscur (le patronymique en est la preuve<sup>356</sup>) et, malgré son prénom, ne montre jamais de douceur à son fils :

Le père est souvent absent, et lorsqu'il reste à la maison il n'accorde que peu d'attention à son fils. Jamais il ne joue avec lui, ni ne lui raconte des histoires, et quand il daigne s'intéresser à lui, c'est pour lui reprocher sa passivité. (*M*, 21)

---

<sup>356</sup> Voir *infra*, p. 187 (note en bas de page).

Telle est l'influence paternelle sur le petit Franz-Georg, qu'il n'ose même pas se défendre. Incapable d'expliquer l'importance de l'entraînement de sa mémoire, il reste pantois à ruminer son « échec de plaire à son père » (*M*, 21). Les rares moments où l'enfant réussit à s'approcher – indirectement – de ce dernier, sont « ces soirs magiques où Clemens se transfigure en roi prodigue » (*M*, 21) du chant. La musique prodiguée, en vérité, à tout le monde, est ce qui réussit à fermer momentanément la plaie œdipienne de l'enfant qui ne réussit pas à s'identifier avec le parent du même sexe<sup>357</sup>. Cependant, les détails sont là qui insistent sur l'effacement de l'enfant devant la majesté de la figure paternelle. Au manque de courage face aux reproches s'ajoute l'attitude admirative, mais soumise, de l'enfant conscient de sa position constamment inférieure à celle du médecin Dunkeltal. S'il ne sait pas lui plaire, le petit sait très bien s'effacer devant lui :

L'enfant écoute en retenant son souffle pour laisser davantage d'espace à celui de son père, tout en puissance et en souplesse. La voix d'un maître de la nuit dont il dompte les forces menaçantes comme il a su terrasser l'ennemie-fièvre. Car Franz-Georg en est sûr, c'est en chantant de la sorte que son père a dû l'aider à guérir, et certainement est-ce ainsi qu'il soulage ses innombrables patients accourus de toute l'Europe. Et il se drape dans cette chrysalide vocale plus dense et voluptueuse que le rideau de velours pourpre du salon où il s'amuse parfois à se cacher. C'est pour cette voix-là, celle des soirs enchantés, que Franz-Georg aime son père, et l'admire sans mesure. (*M*, 22-23)

Le poids de l'autorité paternelle devient encore plus manifeste après la fuite vers le sud, une fois que la guerre prend une tournure claire et peu favorable aux cadres nazis. Le père devient tout à coup préoccupé, il tient son fils encore plus à l'écart de ses « longs conciliabules avec la mère, ou avec certains de leurs amis tout aussi rembrunis » (*M*, 27). La superbe qui les caractérisait jusqu'alors commence à se faner à tel point que leur démarche autrefois martiale commence à ressembler à celle de Franz-Georg par son effacement :

Tous changent soudain leur façon de s'habiller, de se saluer, de se comporter. Ils abandonnent leurs uniformes si imposants, leurs saluts bruyants et solennels, ont le verbe moins haut et la démarche moins martiale. Ils finissent par raser les murs. Et, à

---

<sup>357</sup> „Se consideră că, de regulă, complexul Oedip este lichidat în momentul în care copilul, devenit tânăr adolescent, se va identifica cu părintele de același sex, ieșind astfel de sub dominanța și dependența parentală și identificându-se cu noul său rol”. Constantin Enăchescu, *Tratat de psihanaliză și psihoterapie*, Iași, Polirom, 2007, p. 89. [« D'habitude, on considère que le complexe d'Édipe s'achève au moment où l'enfant, devenu jeune adolescent, s'identifie avec le parent du même sexe, se libérant ainsi de la dominance et de la dépendance parentale et s'identifiant à son nouveau rôle. »] [Notre traduction].

force de raser les murs, ils jouent aux passe-murailles et se transforment en courants d'air. (*M*, 28)

Voilà que ce poids écrasant commence à se défaire jusqu'à la dissolution de la belle légende familiale. C'est le moment qui marque le commencement de l'errance identitaire pour l'enfant, culminant, plus tard, par la révélation de son état d'orphelin. Pour l'instant, cependant, c'est l'abîme de la solitude qui se creuse entre lui et le père. Le moment où, pendant leur fuite vers le sud, le père se sépare de son épouse et de son fils, montre combien leur existence s'était déroulée dans son ombre, mais aussi à quel point l'enfant s'était attaché à lui, dans l'espoir de lui plaire un jour :

Et voilà que le père se sépare de lui et de sa mère, il les laisse poursuivre seuls ce périple en enfer. Il dit qu'il les rejoindra dès qu'il le pourra, mais pour sa sécurité il lui faut encore se cacher, et sans lui, ils avanceront plus vite. C'est exact, sitôt le père parti de son côté, l'interminable voyage prend une meilleure allure, comme si un poids s'était détaché d'eux, qui entravait leur marche vers le sud. Il n'empêche, l'enfant ressent douloureusement cette séparation. (*M*, 30)

Ce départ hâte la fin de leur errance et, une fois un pied-à-terre trouvé, l'attente commence – « leur attente de l'arrivée du père » (*M*, 30). Leur avenir dépend de cette arrivée – c'est bien ce que Thea ressasse à son fils toutes les nuits, quand il se réveille en proie à des cauchemars. Ce faisant, elle rend l'autorité paternelle plus puissante et renforce le leurre. Le retour du père confronte l'enfant à une image bien chiffonnée de l'ancien docteur : ce n'est même pas « un double affaibli du puissant Clemens Dunkeltal, mais une contrefaçon pitoyable » (*M*, 35). Bien que déconcerté, Franz éprouve le bonheur de le revoir vivant et se rend compte de l'amour qu'il lui porte envers et contre tout, un amour reposant cette fois-ci sur la pitié. Instant d'accomplissement œdipien, car, pour une fois, c'est le fils qui se substitue en quelque sorte au père métamorphosé en enfant apeuré. Chant aidant, l'enfant connaît un délicieux sentiment de retour en arrière et de réintégration familiale harmonieuse :

Mais le bonheur de le revoir vivant l'emporte sur la mortification de le découvrir si amoindri, il se tient le plus possible auprès de lui, exprimant avec ses yeux ce que ses lèvres n'osent articuler : que ce n'est pas grave, tout ce qui arrive, et que surtout il l'aime toujours, peut-être même davantage. Oui, davantage, car désormais la pitié à l'égard de son père prime sur la crainte que celui-ci lui inspirait du temps de sa superbe. (*M*, 35)

Le départ de Clemens Dunkeltal pour le Mexique, en « éclaireur » voyageant sous un faux nom (Helmut Schwalbenkopf), relance l'attente chez Thea et Franz, avec pourtant des changements : l'attitude de la mère envers son fils se durcit, son désir étant de lui faire abandonner l'enfance où il préfère se cantonner. Quitter l'enfance équivaut à troquer une identité innocente contre une autre identité enracinée dans le monde des adultes – monde sujet à changements, voire bouleversements à l'improviste.

Cette transition devrait trouver sa motivation dans la volonté même de l'enfant ; cependant, la prise de décision n'intervient qu'après la mort du père et l'apparente dissolution de l'autorité paternelle. En effet, à la nouvelle du suicide de Clemens Dunkeltal, l'attente est mise en branle autrement : sous forme de résignation chez Thea et sous forme d'ambition chez l'enfant. Au début, ce dernier se retire « sur lui-même, plus seul et désemparé que jamais », vivant « dans un sentiment aigu de non-sens et de précarité » (*M*, 46). En recourant une fois de plus à son exercice de contemplation, il jette cette fois-ci son dévolu sur le monde des sens, mais surtout sur « les accusations portées contre son père, ainsi que les circonstances de sa mort demeurées obscures » (*M*, 47). Le père disparu est à rechercher dans sa mémoire de granit et à convoquer par le biais de tous les souvenirs. Un choix s'opère lors de ce processus, à savoir celui d'éviter la remémoration de « l'homme banni et pourchassé qu'il était devenu ensuite » (*M*, 47). Ce coin d'ombre de l'image paternelle recèle un grand danger : celui de sa dissolution complète et de la « déchéance du fuyard en fantôme » (*M*, 47). Or, le père est bien l'énigme d'« amourescence » que l'enfant avait toujours voulu résoudre. Énigme non seulement irrésolue, mais à présent relancée, vu que la remémoration se double d'un questionnement par rapport aux obscurs secrets entourant la figure du père. La voix autrefois tant aimée, seule porteuse de tendresse, est maintenant au cœur d'une contradiction : « Comment est-il possible que cette voix ait hurlé l'épouvante à la face de centaines, de milliers de prisonniers, les ait exterminés ? » (*M*, 48).

Chargé d'une enfance tronquée et d'une identité stigmatisée par la honte, confronté à un père ayant trahi son image et, ensuite, son nom pour se donner la mort sous pseudonyme, Franz subit une brisure identitaire. S'il est impuissant quant aux cinq années que la « fièvre » lui avait dérobées, marcher dans les pas du père pourrait encore lui dévoiler quelques-unes des réponses qu'il cherche. Si ce père n'a jamais été un guide pour son fils, sa disparition aimante désormais l'attente et la quête de sens... à rebours :



Il décide d'apprendre l'espagnol, la langue du pays où son père a passé ses derniers jours, et il étudie la géographie du Mexique. Le nom de Veracruz se dresse comme le grand mât d'un voilier naufragé à l'horizon contre un ciel blême. Il tisse un linceul autour du corps perdu de son père dans les mots qu'il récolte en fouillant dans des livres, en compulsant un atlas et un dictionnaire, il bâtit un tombeau de vocables étrangers pour sa voix à jamais tue. (*M*, 48)

Ce désir de compréhension prend la forme d'un deuil à contrecœur, dont le but est plutôt de reléguer la figure paternelle démasquée au « silence » d'un « tombeau de vocables ». Cet « enterrement » n'a jamais lieu, car le père s'est caché de nouveau, dans une langue étrangère – refuge inédit –, et dans le secret de son suicide sous une nouvelle identité d'emprunt. Une fois de plus, l'enfant se trouve dans l'impossibilité de percer le secret paternel. Trahi dans son passé, il l'est encore plus dans son amour pour le parent qui se dérobe à nouveau et à jamais. Son désir de compréhension, maintenant dévié vers l'apprentissage d'une nouvelle langue, se double d'une attente-désir de vengeance, à l'instar de Laudes ; Adam Schmalker se révolte contre l'enfant niais qu'il avait été et qui avait prodigué tant d'amour innocent à ses parents. Cette attitude marque son entrée dans l'adolescence ; toutefois, son corps ne garde aucun trait héréditaire :

[...] il reste le rejeton d'un bourreau doublé d'un lâche, et d'une criminelle par complicité, sottise et vanité. Son impuissance à anéantir cette ascendance nauséuse, ou au moins à réclamer des comptes à ces parents qu'il a aimés avec une innocence qu'il juge à présent coupable, se traduit en violente inimitié à l'égard de lui-même. Ce ressentiment le noue de l'intérieur, et au sortir de l'adolescence sculpte ses traits avec rudesse. [...] Rien de la joliesse de sa mère, rien de la prestance de son père du temps où ils étaient jeunes. Il y a en lui de l'ours et du bélier. (*M*, 73-74)

Cependant, il ne peut à aucun moment échapper à ses parents adoptifs ; tous ses souvenirs, depuis l'âge de six ans, lui pèsent à présent. Ces instants lui sont « insupportablement vivants, vivaces » (*M*, 78) et faire le deuil des parents, c'est-à-dire les tenir à distance – lui est impossible : « Et leurs méfaits le lèstent de honte, de douleur, de colère, ils plombent son corps, ils écrouent sa jeunesse » (*M*, 78). Si le désir de vengeance de Laudes se concentrait sur la mère, celui d'Adam Schmalker est focalisé sur le père :

Ils tiennent son cœur captif ; il est l'otage posthume de deux prédateurs auxquels la mort assure désormais une éternelle impunité, et donc une perpétuelle malversation à son égard. Qu'il y ait ou non un jugement dans l'au-delà n'est pas son affaire, c'est ici et maintenant, à la face du monde, que le fils mortifié voudrait faire rendre gorge à ses parents, particulièrement à son père. (*M*, 78)

Ainsi, son premier séjour au Mexique, sur les traces de son père, lui donne l'impression d'un corps à corps : il fait comme la découverte physique d'une personne « dont il n'aurait qu'entendu la voix pendant des années » (M, 78). Son enquête lui fait arpenter au hasard les rues de Veracruz tout en se demandant « si son père a vécu là, s'est caché là » (M, 79), mais il ne se donne jamais la peine de ruminer ses suppositions. Cela sans doute parce qu'il est conscient que l'objet de sa quête est surtout chimérique. C'est un fantôme que chasse le fils de Clemens Dunkeltal, mais il n'en démord guère pour autant. Dans le but de dominer ce fantôme, il s'applique à maîtriser la langue du pays où son père réussit à se camoufler jusqu'à sa disparition complète :

Il apprend l'anglais rapidement, mais sans éprouver l'émotion que lui procure l'espagnol. Il mène de front l'étude de ces deux langues, l'une par nécessité pratique, l'autre par nécessité intérieure. Il a fait de l'espagnol un enjeu absurde, magique : il veut parvenir à maîtriser parfaitement la langue du pseudo-Felipe Gómez Herrera pour dominer le fantôme de cet assassin dont les crimes demeurent à jamais impunis, et la répugnante séduction toujours active en lui. En lui, le fils mystifié, abandonné, et surtout insupportablement souillé par cette filiation. Ce n'est plus un tombeau qu'il désire à présent bâtir dans cette langue autour du corps du suicidé, mais une forteresse où l'assigner à réclusion éternelle. En fait, il aimerait pouvoir dissoudre ce père dans les mots qu'il conquiert avec pugnacité, comme dans un acide. (M, 65-66)

Nous pouvons, toutefois, y percevoir une quête identitaire aussi, qui se fait par la parole : « l'apprentissage des langues lui assurera la domination de son passé et de son identité »<sup>358</sup>. Effectivement, l'attente de l'autre se mue peu à peu en attente de soi à travers l'ébranlement de sa mémoire : « Il sait bien que sa chasse est absurde, vouée à l'échec, il ne désarme pas pour autant. Il sent qu'il se trame quelque chose, quelque chose d'indéfinissable, d'insensé et cependant puissant » (M, 86). Sur une terre inconnue, recelant tant de mystères, Adam Schmalker finit par se perdre, par devenir à son tour fantôme ; comme le corps de Laudes-Marie dans *Chanson des mal-aimants*, le sien semble ne plus avoir d'ombre, car elle « s'est rétrécie, condensée – une flaque noire au bout de ses chaussures » (M, 86). Cependant, le lieu où il erre sur les pas présumés de son père, est un futur lieu de révélation. De la sorte, délesté de son identité incertaine, faussée, il connaît une sorte d'extase provoquée par l'insolation qui lui fait renouer avec sa mémoire perdue : la chaleur du Mexique dissipe l'image du père en

---

<sup>358</sup> Bérengère Moricheau-Airaud, « La séduction du mot comme plongée dans l'intime », in *La Langue de Sylvie Germain*, sous la direction de Cécile Narjoux et Jacques Dürrenmatt, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Langages », 2011, p. 115.

fumée et ramène le traumatisme originel. La mort de sa vraie mère devant ses yeux, consumée par le feu lors des bombardements de Hambourg, est le choc à la suite duquel il « meurt tout vif, [...], il meurt à sa mémoire, à sa langue, à son nom » (*M*, 94). La renaissance se fait à l'état brut, sous forme de remise brutale au monde d'un enfant qui fait confusion entre lui-même et l'ours en peluche qu'il serre dans les bras. Cet enfant « renouveau-né », vierge de tout souvenir, est ensuite placé, à côté d'autres orphelins, en attente d'une famille d'accueil ou d'adoption. Il sera le parchemin sur lequel Thea réécrira l'histoire à sa guise, après l'avoir complètement blanchi. À la suite de cette prise de conscience, la délivrance : « Pour l'heure, il sait seulement qui il n'est pas, qui il n'aura jamais été et ne croira plus jamais être : le fils des Dunkeltal » (*M*, 105). La liberté fraîchement conquise n'est pourtant pas rassurante : ignorant l'implication de ses parents dans les horreurs perpétrées par les Nazis, il est à présent « un inconnu à lui-même, un jeune homme anonyme surchargé de mémoire à laquelle cependant il manque l'essentiel – la souche » (*M*, 116). De la « filiation truquée » (*M*, 115) à la filiation impossible – voilà le parcours de ce personnage déchiré entre deux objets d'attente : d'un côté, la mise à jour du secret entourant le couple parental et son père en particulier et, de l'autre, l'établissement d'une identité propre par rapport au passé.

Outre sa singularité, ce parcours présente de nombreux aspects qui font écho à ceux que nous avons identifiés dans *Chanson des mal-aimants*. Pour commencer, la question du nom est, dans *Magnus* aussi, d'importance capitale. De nouveau, le nom initial est instable et sujet à des changements, mais qui représentent ici autant de plaques tournantes dans l'histoire. Au-delà des échos, l'intérêt réside surtout dans les différences. Une première apparaît dès le début : si Laudes-Marie a la chance d'être baptisée par les religieuses et de recevoir un nom selon les rites, le personnage éponyme de *Magnus* fait son entrée dans l'histoire grâce au seul pronom personnel « il ». Cela justifie l'amnésie initiale, le réapprentissage de la vie à travers la contemplation, et la prédilection pour le détail, pour l'infiniment petit. Le réel est ainsi porteur de sens cachés et l'enfant attend qu'il lui révèle la mémoire perdue. C'est maintenant, à l'âge de cinq ans, qu'il doit réapprendre « à voir, à parler, à nommer les choses et les gens » (*M*, 15). Surpris dans une attente étonnée face au monde qui l'entoure, doué du privilège adamique de nommer, il est *castré d'un paradis virtuel*<sup>359</sup>. Il est donc naturel qu'il ne

---

<sup>359</sup> À l'instar de Laudes qui appelle les volailles des « castrés su ciel » (*CMA*, 49) puisqu'elles sont incapables de vol.

soit pas nommé à ce moment. L'absence de prénom traduit l'absence de souvenirs, le vide de la mémoire, mais le peu que le pronom contient justifie les « ombres [qui] néanmoins la parcourent parfois, venues il ne sait d'où » (*M*, 15). Avant qu'il ne reçoive un nom, c'est celui de la mère qui fait irruption au début de l'histoire, car elle est l'agent de la résurrection de l'enfant : c'est elle qui « le remet au monde une seconde fois, par la seule magie de la parole » (*M*, 15). Le prénom – double – n'est dévoilé qu'après l'explication de son origine : il est emprunté aux deux oncles tombés lors de l'opération Barbarossa, en Union Soviétique. Paradoxalement, mais ce n'est pas anodin, Franz-Georg fait son entrée dans l'histoire transformé en mausolée vivant. Son prénom double n'apparaît qu'en rapport avec celui de l'ours en peluche que l'enfant aime tellement et auquel il est attaché au point de lui faire jouer le rôle de double. Quoique de manière indirecte, l'un des événements qui déclenchent le questionnement par rapport à son ascendance et à soi-même est celui du changement de nom. Symboliquement, le troc à la suite duquel les Dunkeltal deviennent Keller fait seulement pour l'enfant la transition entre deux obscurités patronymiques : les deux ont à la base un principe d'obscurcissement<sup>360</sup>. C'est à cette même occasion que se perd la moitié du prénom, sans que, pour l'instant, l'enfant comprenne ce qui se passe. Si, pour ce qui est des cinq premières années de sa vie, il doit faire confiance à la fidélité de la restitution opérée par la mère, désormais il se laisse imprégner des événements entre lesquels il est ballotté, impuissant. Les questions s'accumulent pourtant et mûrissent dans son esprit pour alimenter plus tard sa quête de sens :

Ils ont tout perdu, même leurs noms ; ils ont troqué celui de Dunkeltal contre Keller – les parents s'appellent désormais Otto et Augusta Keller, et lui, simplement Franz Keller. Seul l'ours Magnus a le droit de conserver intacte son identité. L'enfant interprète à sa façon cette absurde modification, il se dit que dans la débandade ambiante, ahurissante, où la moindre chose devient objet de troc, jusqu'aux croûtons de pain et aux mégots, un nom aussi peut bien avoir valeur d'échange. Mais contre quoi, pour quel gain, ça, il ne le comprend pas vraiment, se contentant de lui interdire toute allusion à son véritable nom, à la maison qu'ils ont quittée, à la région où ils vivaient, et même au métier de son père. L'enfant écoute les ordres qui lui sont chuchotés sur un ton de confiance impérieuse, et obéit sans discuter. Il est docile et réservé de nature, habitué à vivre en marge des adultes dont tant de paroles et de comportements lui demeurent énigmatiques ; il garde pour lui ses étonnements, ses doutes et ses questions, et les laisse mûrir gravement dans sa solitude. (*M*, 29)

---

<sup>360</sup> En allemand, “dunkel” signifie *obscur*, *ténébreux* en tant qu'adjectif (*ténèbres* en tant que substantif). *Dunkeltal* se traduirait par « vallée des ténèbres », tandis que le mot « der Keller » se traduit par *cave*. Tout s'accorde donc pour souligner la dérive identitaire du personnage, son glissement vers l'enfer des secrets gouvernant son existence en tant que fils (adopté) Dunkeltal.

Chaque nom marque une nouvelle étape d'apprentissage : Franz-Georg apprend l'épopée familiale et se grise d'en faire partie, tandis que Franz Keller connaît la mise à mal de cette épopée et la déchéance de la figure paternelle – figure de proue dans ce roman, à la différence de *Chanson de mal-aimants*. C'est sous ce nom qu'il descend dans les profondeurs de sa conscience afin d'essayer de comprendre le secret obscur entourant sa famille. C'est toujours sous cette nouvelle identité qu'il comprend la part de mal recelée par la vie d'adulte et qu'il essaie de s'attarder aussi longtemps que possible dans l'enfance. C'est aussi – et surtout – l'identité sous laquelle il connaît la rupture patronymique définitive : Otto Keller devient Helmut Schwalbenkopf et, faisant peau neuve, abandonne sa femme et son fils. La rupture se prolonge physiquement, car le père « est enfin équipé pour partir en éclaireur » dans ce « pays lointain, de l'autre côté des mers » (*M*, 36) qu'est le Mexique. Cela ne fait que relancer l'attente et du côté de Franz et du côté de la mère, cette dernière commençant en même temps à adopter envers son fils l'attitude froide de son époux :

Le père est reparti, pour un très long voyage cette fois. Et l'attente recommence, plus tendue encore que la fois précédente. Thea, qui conserve son pseudonyme d'Augusta Keller, se corsète à nouveau de patience, mais sous le poids de la fatigue et de l'anxiété qui vont croissant au fil des jours, elle devient dure, irritable. Elle cesse de cajoler son fils et se met de plus en plus souvent à lui faire des reproches ; elle considère soudain qu'il est trop rêveur, paresseux, et qu'il serait grand temps qu'il sorte de l'enfance où il s'est suffisamment attardé. Elle reprend à son compte les critiques et la rudesse du père à l'égard du garçon. (*M*, 39)

L'annonce de la mort du père qui se suicide, débusqué dans le pays supposé être celui de « leur secret à tous trois, leur espoir, leur avenir » (*M*, 36), apporte la délivrance patronymique (mère et fils reprennent leurs anciens noms, vu qu'il n'y a plus rien à craindre), mais aussi la solitude pour Franz-Georg et le repli sur soi. Faux ancrage puisqu'il s'agit d'un repli « sur du vent, car il vit dans un sentiment aigu de non-sens et de précarité » (*M*, 46). C'est bien sous cette identité reconquise mais pesante qu'il se met à juger son père et, inévitablement, à essayer de se comprendre en rapport à ce dernier :

Il rumine le monde, et plus que jamais les accusations portées contre son père, ainsi que les circonstances de sa mort demeurées obscures. Mais une brume toujours empoisse

ses pensées, entrave son questionnement, l'affection et la répulsion à l'égard de cet homme luttant désormais continuellement en lui. (*M*, 47)

Ce processus s'interrompt dès le début, avec l'entrée en scène d'une seconde figure paternelle, à savoir un père de substitution. L'irruption dans l'histoire de l'oncle Lothar, frère de Théa jusqu'alors inconnu et jamais mentionné, équivaut à la rupture d'avec la mère. L'épopée familiale s'enrichit tardivement de ce nouveau membre qui, le séparant à jamais de la lignée des Dunkeltal, oblige en même temps l'enfant à un autre détournement identitaire : « Lothar explique à son neveu qu'il serait préférable qu'il renonce à son patronyme de Dunkeltal, qui pourrait lui porter préjudice » (*M*, 53). L'ancrage dans la famille maternelle se fait par l'adoption d'un nouveau patronyme, à savoir celui des Schmalker, mais aussi par le choix d'un autre prénom, « un joli mot qui allie l'idée de fécondité et celle de bonheur » (*M*, 53). La suggestion de Lothar est rejetée, car « Felix » est un prénom « chargé d'ombres », ayant été donné à l'un de ses deux oncles. Son choix se porte finalement sur un prénom non moins chargé de sens, symbole absolu du recommencement : Adam. L'épisode ne met pas en évidence les implications, mais on apprend que ce devoir répugne à Franz-Georg, car il se rapproche dangereusement de son père :

Franz-Georg ressent comme une agression ce deuxième bouleversement de son identité auquel on l'incite, et il pense à son père qui a jonglé avec divers noms pour finir par crever dans la peau d'un certain Felipe Gómez Herrera. (*M*, 54)

À cela s'ajoute le fait qu'« Adam » n'est pas un prénom qui sauve, mais un qui isole : à part le recommencement qu'il apporte, il traduit l'abandon par Dieu – figure paternelle aussi – et, dans le cas de l'ancien fils Dunkeltal, l'abandon par les deux parents ; désormais, il sera orphelin. Adam n'est pas seulement le banni, mais aussi celui qui, amputé de son ascendance, prend vêtement de chair et entame une nouvelle existence. De son côté, c'est en assumant cette nouvelle identité que le personnage connaît, partiellement, la rupture d'avec son ascendance et qu'il fait l'expérience de l'extase qui le remet au monde, la mémoire restituée. Cette renaissance fait la transition vers la toute dernière identité, cette fois-ci assumée pleinement par Adam, mais la plus dérisoire de toutes : il emprunte le nom de son double d'autrefois : l'ours en peluche. Adam n'est donc qu'un prénom transitoire, il ne fixe pas l'existence, ne donne pas de poids à l'identité.

L'intérêt de cette transition réside aussi dans l'indétermination nominative charnière. Ainsi, bien qu'il soit court, le passage vers l'adoption du prénom final (Magnus) se fait pas le biais de l'anonymat total : le texte parle tout simplement d'un « jeune homme découvert inanimé en bordure d'un champ de coton, victime d'une insolation » (*M*, 101). Le pronom personnel « il » prend ensuite la relève afin de rendre les affres de sa remise au monde par la chaleur : « Il transpire, il s'agite, il délire » (*M*, 101). La reprise du pronom justifie un glissement – à rebours, manifestement – dans l'anonymat et, en même temps, témoigne de l'effort de s'en sortir. Inconnu à lui-même, sur le moment il ne reconnaît pas May Gleanerstones. Ce jeu des reconnaissances manquées s'enrichit d'un détail d'importance capitale pour ce qui est de l'aspect dénominatif : les Gleanerstones ne peuvent fournir que peu d'informations sur le jeune homme dont ils ne connaissent que le prénom, mais ne sont pas « sûrs d'avoir correctement retenu son patronyme » (*M*, 102-103). À partir de cet instant, Magnus tranche tout lien entre lui et sa jeunesse faussée aux côtés des Dunkeltal. En même temps, « Adam Schmalker était un leurre, il est normal qu'il se soit écroulé au bord d'un talus, dissipé par le soleil » (*M*, 105). C'est donc sous ce « vocable fantaisiste » (Magnus) qu'« il décide d'entrer enfin dans l'âge d'homme » (*M*, 106).

Le commencement de « l'histoire de Magnus » (*M*, 119) est marqué par le début de la relation avec May Gleanerstones, qui inaugure en même temps une existence « en mouvement continu » (*M*, 119). Pour la première fois après son dernier « baptême », le protagoniste ne s'enlise plus dans sa chasse aux fantômes, bien que ceux-ci refassent intrusion à trois reprises dans sa vie :

Il n'a plus pour l'instant envie de se tourner en arrière, de recommencer à fouiller dans les décombres, de s'épuiser à fureter dans d'obscurs labyrinthes ; il est heureux là où il est et ne veut plus désormais que vivre dans le présent. (*M*, 121)

Le prénom – et nom en même temps – inhabituel qu'il se choisit tranche tout lien de parenté existant. Magnus choisit l'anonymat en tant qu'*être second* et, dans un même but, choisit de devenir traducteur. Ce métier lui convient parfaitement, car il lui permet une grande mobilité géographique, mais aussi identitaire : « Mais comme il répugne autant que May à toute dépendance, à commencer sur le plan matériel, il se lance dans la traduction » (*M*, 120).

Cependant, cette nouvelle identité est ébranlée par la mort de May. Si l'Histoire est sujette à des répétitions, l'histoire personnelle ou familiale ne l'est pas moins : May succombe à la suite de la même maladie que Thea Dunkeltal, la mère traîtresse. Si l'existence de Magnus s'était lancée vers l'avenir, elle fait maintenant marche arrière, pour se trouver un nouveau tremplin et, pendant un instant, elle semble aussi emporter l'identité, car le *prénom* fait place au *pronom* :

Il ne sait pas, il ne sait plus rien, doute de tout, doute de lui. Il se sent finalement moins orphelin de May que de la nouvelle identité qu'il s'était forgée auprès d'elle. Oui, comme à l'heure de Gomorrhe, il va lui falloir repartir de zéro. Mais un zéro cette fois lesté de souvenirs très denses, et non plus évidé par l'oubli. (M, 135)

Même si le prénom est récupéré et ancré de nouveau grâce à l'amour renouvelé avec Peggy, la mort de celle-ci – quatrième disparition féminine importante et troisième mort de la femme aimée après celles de la mère inconnue et de May Gleanerstones – relance la quête : « Magnus une fois encore repart de zéro. Comme à l'heure de Gomorrhe – heure à jamais béante au cadran de sa vie » (M, 223).

À la fin, quelque part en France – pays d'élection parce qu'inconnu –, homme et nom entrent en hibernation de longue durée, pendant plusieurs saisons, dans l'attente que le temps fasse son œuvre de décantation. C'est une descente dans les profondeurs de soi, afin de distinguer ce qui est authentique : ce processus de sublimation identitaire se fait dans et par l'attente, sous la forme d'une « folie de patience, de concentration, de décapage de la pensée. De dénudement de soi » (M, 227). « Il bascule du domaine de l'enquête à celle (sic) d'une quête identitaire mystique qui s'accomplira grâce à la rencontre de Frère Jean, “moine clownesque” et guide mystique déjà présent dans *Jours de colère* »<sup>361</sup>. Dans ce contexte, le dernier prénom est lui aussi délesté du peu de poids qu'il avait réellement : serait-il l'unique héritage du père biologique jamais connu ? Quoi qu'il en soit, « le prénom recueilli au cou de l'ourson, et qu'il a fait sien » est un « fragile *peut-être* »<sup>362</sup> [qui] lui tient lieu de filiation » (M, 231). Cette filiation étant mise à mal depuis toujours, ce faible lien finit par se défaire complètement, par l'oubli du prénom et un glissement imperceptible vers l'anonymat – ce qui est bon signe pour frère Jean, son guide spirituel éphémère :

---

<sup>361</sup> Milène Moris-Stefkovic, *Vision et poésie dans l'œuvre romanesque de Sylvie Germain*, op. cit., p. 315.

<sup>362</sup> En italiques dans le texte.



Il a beau réfléchir, il ne retrouve pas son nom. Cet oubli qui perdure le consterne, il n'y décèle aucun bon signe, tout au contraire. Il se sent frappé d'anonymat comme on est frappé par un coup, par un mal. (*M*, 237)

Si la décantation avait séparé l'authentique de l'inauthentique, le résultat est un second Adam, frappé d'une étrange amnésie qui lui fait oublier son nom. Cette « révélation » inattendue le jette en plein désarroi, seul face à la cohorte de ceux qu'il a connus et qu'il appelle à la rescousse. Malheureusement, du passé où tout est amalgamé, il ne peut pas invoquer seulement ceux qui lui avaient été proches, car les noms ennemis sont toujours là qui guettent et qui s'imposent :

[...] il appelle à sa rescousse tous ceux et celles qu'il a connus, aimés, mais leurs noms lui reviennent en vrac, écrasés par ceux des personnes qui lui ont été funestes. Il ne veut plus entendre résonner en lui les noms exécrés de Thea et Clemens Dunkeltal, et tous leurs pseudonymes puant le mensonge et le crime, ni ceux de Horst Witzel, de Julius Schlack, de Klaus Döhrlich. Mais ces noms-là montent à l'aigu, ils sont gluants, se collent à sa langue. (*M*, 238)

À force de puiser dans ce passé, les noms aimés finissent tour à tour par se détacher ; cependant, le sien demeure toujours absent :

Alors, sur fond de rumeur sourde se lèvent les noms familiers comme autant de poignées de main, de salutations, de sourires qui l'apaisent. Et de caresses aussi, qui l'endolorissent de leur tendresse perdue.

Ils passent, tous ces noms, en une ronde lente. Ils passent deux à deux, ou un à un. Juste un murmure à chaque fois, un soupir. Un sanglot. May, Peggy...

Procession de vocables en voix blanches ou gris-bleu, en rires ocre et violet, en souffle ivoire et roux. Chaque nom a sa carnation, son allure, son timbre, et un léger frémissement. Une trépidation, parfois. Chacun a son éclat, sa résonance singulière. Une fulguration, parfois.

Et le cortège tourne, tourne. Mais son propre nom est absent. (*M*, 239)

Loin de se laisser aller à cette dissolution identitaire, le protagoniste se lance dans la quête de ce nom absent – quête allant jusqu'à la mendicité : « Il marche à la suite des noms en procession, mendiant le sien » (*M*, 239). L'importance du nom pour l'histoire de Magnus ne fait que croître lorsqu'il est enfin déniché, à la suite d'une attente acharnée. Sous l'emprise de l'instant, hébété, Magnus veut écrire son prénom dans le sable, mais le vocable qu'il trace du doigt lui est étranger. Néanmoins, c'est à côté de ce nom mystérieux, et tu jusqu'à la fin du livre, qu'il s'endort paisiblement, et nous sommes bien tenté d'y voir un *flash-back* authentique, dévoilant le vrai prénom, celui

que les flammes avaient englouti en même temps que le corps de la mère, lors du bombardement de Hambourg. Cet épisode pourrait bien être une nouvelle plaque tournante dans le roman, mais le lecteur reste sur sa faim : l'initiation spirituelle dont Magnus fait l'expérience grâce à frère Jean l'amène à douter de son identité d'emprunt – de manière symbolique, l'ourson Magnus, maintenant une loque mangée aux mites, est jeté « aux eaux du Trinquelin, petit torrent qui coule au pied de l'abbaye » (*M*, 263) –, tandis que le nom présumé authentique demeure inconnu jusqu'à la fin. Cependant, l'errance et la quête du protagoniste se voient relancées suite à ce *flash-back*, auquel s'ajoute l'orientation spirituelle opérée par frère Jean en tant qu'*homo religiosus*. Il s'agirait ainsi d'une double découverte : celle d'une vie recommencée sous une nouvelle identité non dévoilée, et aussi celle de soi en tant que non-croyant susceptible de connaître la surprise de la révélation. Quoi qu'il en soit, côté nom, le protagoniste aura, d'un bout à l'autre du livre, parcouru le trajet allant du pseudonyme – dans le sens étymologique du mot<sup>363</sup> – à l'anonymat (entendu à son tour étymologiquement<sup>364</sup>). Magnus reste donc un être incomplet ; l'attente n'est pas entièrement comblée et c'est pourquoi le livre présente une structure circulaire en spirale : l'indétermination initiale est reprise afin de relancer l'histoire... au-delà de tout récit : « Ici commence l'histoire d'un homme qui... » (*M*, 265).

À part la question nominative traitée plus haut, mais de manière apparentée, il existe un autre aspect dont *Chanson des mal-aimants* ne peut se prévaloir : la relation aux parents et la dénomination. Si, pour Laudes-Marie Neigedaoût, ce problème ne pouvait se poser faute d'ascendance, *Magnus* se distingue par un système onomastique chargé de sens. La mère a beau être le premier des parents à entrer en scène, en tant qu'éducatrice (plutôt *rééducatrice*) de l'enfant amnésique, c'est le père qui devient tout de suite la figure de proue. Cela parce que, d'un bout à l'autre du livre, c'est lui le grand absent et aussi l'objet premier de l'attente du protagoniste. Ainsi, il est distant et froid envers Franz-Georg, indifférent même. Ensuite il devient le compagnon de jeu qui fait toujours défaut. Enfin, il en impose à son fils. Le jeu des dénominations respecte toujours ce rapport : en faisant référence à la figure paternelle, le texte est parcimonieux : il renvoie au « père » ou à « Clemens Dunkeltal ». Deux pages du livre sont révélatrices quant à la relation père-fils tout au début : pour commencer, « son

<sup>363</sup> Du grec *pseudês*, faux, et *onoma*, nom.

<sup>364</sup> Du grec *anônumos*, sans nom.

père », c'est Clemens Dunkeltal, très vite nommé « le docteur Dunkeltal » auquel l'enfant « n'ose jamais poser des questions » (M, 20). Ses milliers de « patients » venus de toute l'Europe sont un mystère pour l'enfant qui découvre sur une carte l'immensité du vieux continent. Ensuite, ce sont le nom et le titre qui font place à la figure paternelle dépourvue d'affectivité : « Le père est souvent absent [...] » (M, 21). L'enfant attend toujours un signe de lui, le témoignage de son amour, mais ce dernier ne vient jamais. C'est pourquoi le mot « père », utilisé dans un premier temps, est remplacé par le pronom personnel « il » : « Jamais il ne joue avec lui [...] » (M, 21). En dépit de cet état des choses, le texte revient sur lui-même – il est question de la tristesse de Franz-Georg qui n'arrive pas « à plaire à *son père*<sup>365</sup> » (M, 21). Les seuls moments d'attendrissement sont ceux où le docteur chante, moments d'émerveillement pour l'enfant et seule occasion où le père est désigné par le prénom : « Mais il y a ces soirs magiques où Clemens se transfigure en roi prodigue [...] » (M, 21). Ce sont surtout des moments de courte réconciliation, pendant lesquels l'enfant oublie ses doutes et croit s'approprier la figure paternelle ; c'est pourquoi le possessif domine, en alternance avec l'adjectif démonstratif :

C'est pour cette voix-là, celle des soirs enchantés, que Franz-Georg aime **son** père, et l'admire sans mesure. Tant pis si **ce** père ne se montre guère affectueux, même si cela le blesse ; son chant suffit à le consoler de cette peine, ou du moins il la transforme en mélancolie bienheureuse. **Son** père est distant, mais son chant est un abri, une jouissance. Il porte un soleil nocturne dans sa poitrine. (M, 22-23)

Au fil de la lecture, cependant, on remarque une alternance qui impose constamment une certaine distance entre les deux personnages. On devine facilement que le but est d'accentuer le sentiment d'inaccomplissement affectif de l'enfant, mais aussi de laisser voir comment s'installe et se développe son questionnement concernant le père et ses obscurs secrets. Par exemple, l'imminente défaite du 3<sup>e</sup> Reich sème la crainte chez les Dunkeltal et leurs proches. C'est une occasion pour *l'enfant*, auquel on épargne les détails, de remarquer un changement dans le comportement du *père* mais aussi, pour *Franz-Georg* d'apprendre qu'une étrange maladie réclame la vie de milliers des malades « soignés » par *le docteur Dunkeltal*. Les deux angles en miroir n'échappent pas à une lecture attentive :

---

<sup>365</sup> C'est nous qui soulignons.

Le père se montre préoccupé depuis quelque temps, il tient de longs conciliabules avec la mère, ou avec certains de leurs amis tout aussi rembrunis. L'enfant est tenu à l'écart de ces conversations dont il saisit cependant des bribes. Parmi les mots qui reviennent souvent dans les discussions, il y en a un qui intrigue et inquiète : typhus. Les malades que soigne le docteur Dunkeltal succombent par milliers à cette infection. Franz-Georg a essayé de se renseigner, mais il lui est plus difficile de s'enquérir du sens d'un mot dans un dictionnaire [...], car il ne maîtrise que faiblement la lecture. (*M*, 27)

Les séparations et les retrouvailles (d')avec le père sont autant de situations riches en occurrences dénominatives chargées de sens. Par exemple, la première séparation entre Clemens Dunkeltal et sa famille met en scène « le père » - ce mot apparaît pas moins de trois fois sur la moitié d'une page – et « l'enfant » qui « ressent douloureusement cette séparation » (*M*, 30). On y insiste sur les relations entre les membres de la famille dans le contexte où Augusta Keller et son fils Franz trouvent un abri dans une petite ville en ruines où « s'achève enfin leur errance, et commence leur attente de l'arrivée du père » (*M*, 30). Son retour, bien que dépourvu de gloire, réussit à combler l'attente de l'enfant : « le père enfin réapparaît – ou plutôt, l'ombre du père » (*M*, 35), mais Franz se réjouit, on l'a déjà mentionné, de le voir vivant. Cela représente aussi le retour du « possessif » : l'enfant éprouve de la pitié envers « son père » qui, dépouillé de sa superbe, passe la plupart du temps « enfermé dans la chambre, ne se hasardant à l'extérieur que rarement, et toujours à la tombée de la nuit » (*M*, 36). Le nouveau départ, cette fois-ci pour le Mexique, relance l'attente du père, et du mari, chez Franz et Augusta Keller. C'est toujours la figure paternelle, dépourvue de nom, qui fait l'objet des premières « ruminations » de l'enfant : évitant soigneusement d'évoquer l'homme traqué qu'était devenu Otto Keller – « contrefaçon pitoyable » (*M*, 35) de Clemens Dunkeltal –, le fils convoque tous les souvenirs qu'il garde de « son père ». La mort de celui-ci semble enfin ouvrir le champ à la possibilité de s'emparer de la figure paternelle : l'apprentissage de l'espagnol se fait dans le but de conquérir linguistiquement le pays où « son père a passé ses derniers jours » (*M*, 48) et aussi de tisser un « linceul autour du corps perdu de son père » (*M*, 48). Ces démarches, développées par la suite, constituent la preuve que le protagoniste du roman veut se repérer en tant que fils, puis en tant que fils d'un père mis au pilori, car il s'est rendu coupable de crimes de guerre et, finalement, en tant qu'homme à l'identité incertaine. Pourtant, le désir de possession tourne bientôt à l'agressivité une fois qu'il est confronté à une évidence : les parents échappent à jamais à toute forme de punition et emportent, dans la mort, leurs secrets, ainsi que les réponses.

Le fragment détaillant le départ pour Comala et l'expérience quasi extatique due à l'insolation révèle l'importance de l'aspect identitaire en général et dénominatif en particulier. Parti au hasard à la recherche des traces présumées de son père, le protagoniste est conscient de l'inutilité de sa quête : dans une *terra incognita* il ne sait pas vraiment ce qu'il cherche. Déjà il n'est plus question du père, encore moins de *son père* ; en échange, c'est « vers Comala, vers nulle part, vers lui-même » (*M*, 85) que chemine Adam Schmalker. Il s'agit donc d'une marche arrière, d'un retour symbolique aux origines qu'entreprend ce « pèlerin de colère venu tordre le cou au spectre paternel » (*M*, 85). Aucun doute quant aux implications psychanalytiques de cet « éternel retour » œdipien, où l'enfant n'arrive pas à se délester du poids paternel et nourrit des pensées criminelles envers le parent de sexe masculin. L'enjeu chez Adam Schmalker est ambigu, mêlant le désir de percer le secret parental et le désir d'autodétermination :

Il arpente une terre inconnue, il pourchasse un fantôme – mais de qui, celui de Pedro Páramo, de Felipe Gómez Herrera, de Clemens Dunkeltal, de Thea, de lui-même ? Il ne sait plus. De toute façon, le fantôme le fuit. (*M*, 85)

Malheureusement, faute de savoir dompter son attente, Magnus finit par payer trop cher la « punition » du soi-disant suicidé. Car il finit par démasquer Clemens Dunkeltal des dizaines d'années après sa « mort », tout à fait par hasard et grâce à la voix et au regard qui « est une signature infalsifiable » (*M*, 212). L'épisode du restaurant de Vienne, où il reconnaît Clemens Dunkeltal sous les traits du « sacré » Walter Döhrlich que tout le monde aime, souligne la persistance du trauma identitaire causé par le père. L'attente mise en latence après la révélation de Comala est comme reprise : Magnus veut à tout prix « tordre le cou » non au spectre retrouvé, mais au « salaud bien vivant et bon vivant, [au] bloc de chair brute louvoyant dans le temps avec une avidité et un cynisme inexhaustibles » (*M*, 212). Le mot qu'il lui envoie subrepticement met en évidence le désir de vengeance contre le mensonge que le docteur Dunkeltal avait autrefois bâti autour de sa personne. Il faut pourtant remarquer que le texte ne renvoie point à une filiation quelconque ; ce n'est plus le fils qui se venge contre le père, mais Magnus qui veut, d'une manière qu'il ne comprend pas vraiment, rendre justice aux victimes du bourreau et, implicitement, à lui-même. À tout moment, la distinction est faite entre deux noms que rien ne rapproche, à savoir

« Magnus » et « Clemens Dunkeltal », tandis que le petit mot envoyé passe en revue les identités successives troquées par le criminel de guerre :

Vous chantez encore très bien, Docteur Clemens Dunkeltal, pour un homme mort depuis plus de trente années. Il est vrai que vous avez plusieurs voix de rechange : celles d’Otto Keller, de Helmut Schwalbenkopf, de Felipe Gómez Herrera. Et de quelques autres encore, peut-être. Sans compter, bien sûr, les voix volées à vos milliers de « patients » de Dachau, de Sachsenhausen, de Gross-Rosen et de Bergen-Belsen. Toutes ces voix-là, Docteur Clemens Dunkeltal, auraient beaucoup à dire sur votre « esprit de l’amour ». Soyez assuré qu’elles le diront à la face du monde. Très prochainement. (M, 213)

Quant à cette relation aux parents, toujours, l’écart patronymique est présent dans le roman dès que Magnus prend connaissance de la tromperie dont il a été victime. Néanmoins, une différence est faite entre les deux parents, de sorte que la figure maternelle est partiellement innocentée, tandis que la figure paternelle n’a droit à aucune remise de peine. La miséricorde envers la mère s’explique par la compréhension de ses intentions, somme toute bonnes et, au début au moins, innocentes :

La pseudo mère de Magnus s’est révélée perverse, mais c’est avec toute sa bonne conscience qu’elle a accaparé un petit garçon et qu’elle a violé son identité. Manifestement, elle l’a aimé et se soucie de lui, rappelle son frère pour lui confier celui qui reste son fils, l’être le plus cher qui lui reste. C’est, pense-t-elle, pour son bien qu’elle le dote d’une famille de héros, qu’elle voudrait le défaire de son nounours pouilleux, qu’elle troque ses yeux contre ses propres diamants.<sup>366</sup>

Un épisode révélateur de cet état des faits et surtout de l’intolérance de Magnus envers Clemens Dunkeltal, est celui où, engagé dans une conversation avec Lothar, il désigne ses – autrefois – parents de manière différente, mais sans équivoque :

Quant au pardon, s’il peut envisager d’y parvenir un jour, peut-être, en ce qui concerne le vol et la mystification commis par Thea au préjudice de son enfance, il n’étend aucunement cette possibilité à Clemens Dunkeltal dont les crimes ne tolèrent nulle excuse, nulle indulgence. Et puis, ajoute-t-il, n’ayant pas été la victime de ces crimes perpétrés dans les camps où sévissait le médecin exterminateur, il n’est pas en droit de pardonner à la place des martyrs. (M, 146)

Il est évident que la quête de Magnus pèche par une attente obstinée des révélations que pourrait contenir le passé. Sorte de *regressus ad nomen*, elle se donne

---

<sup>366</sup> Alain Goulet, Sylvie Germain : *œuvre romanesque. Un Monde de cryptes et de mystères*, op. cit., p. 225.

pour but une identité illusoire, car elle ne pourrait, dans le meilleur des cas, se définir que par ce passé abhorré en même temps que sondé. Dans le contexte où le point de départ est un mensonge, l'attente de soi est vouée à des échecs successifs. La seule révélation est que le sens de l'existence est à chercher du côté de l'avenir : « Il ne fuit plus, il part au-devant de son nom qui toujours le précède » (*M*, 263). C'est pourquoi on ne s'étonne pas tant de voir Magnus peu enclin à fouiller du côté de l'Islande, pays présumé de ses origines, lequel aurait toujours stimulé une « quête régressive »<sup>367</sup> et, implicitement, la relance d'une *attente à rebours*. La leçon de frère Jean, celle qui ne peut être apprise qu'après l'oubli de soi, à travers l'oubli du nom, de l'identité présente, est donc à comprendre par le biais d'un changement de cap :

Le moine œuvre non seulement à arracher Magnus à son deuil, mais surtout à opérer en lui une véritable conversion en lui montrant que l'identité n'est pas à rechercher dans la quête épuisante et vaine d'un avant qui toujours fuit, dans une mémoire irrémédiablement défaillante et dans un vide originel qui ne se comblera jamais, mais dans un projet qui lui permette d'avancer devant soi. La leçon rejoint celle de l'existentialisme – Je suis ce que je fais et ce que je deviens [...].<sup>368</sup>

L'attente à enjeu identitaire imprime à l'existence des personnages un parcours sinueux le long duquel le questionnement permanent du passé est le principal jalon. S'appartenir équivaut à une bonne coagulation de la mémoire et surtout à la mise en place sûre du passé familial. Tout écart plonge dans la souffrance et déclenche une analyse rétrospective inlassable, qui ôte l'équilibre du présent, éparpillant ainsi les instants de répit. S'attendre soi-même a, chez tous les protagonistes de Sylvie Germain, un côté obsessif, qui nourrit une quête de sens y compris lorsque son aboutissement est illusoire. Cependant, à la fin, cette quête amène la paix et, parfois, l'immobilisation paisible dans quelque lieu d'élection. Le trajet, par contre, a tous les ingrédients d'un roman d'apprentissage de l'autodétermination où l'initiateur et l'initié ne sont qu'une seule et même personne.

---

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. 213.

## 4. L'attente onirique

Dans un entretien, Sylvie Germain s'est expliquée sur son activité littéraire en l'associant à un rêve. Cependant, elle ne voyait pas dans l'écriture une pure expérience de transe, mais plutôt un exercice mi-actif, mi-passif, réalisé

comme dans un rêve diurne, une rêverie incluant l'attention, car écrire c'est à la fois donner libre cours à l'inconscient, à l'imagination, à l'imprévu, et aussi tendre son attention, observer les autres, travailler sur le vraisemblable. De toute façon le rêve et la réalité s'interpénètrent constamment.<sup>369</sup>

Ainsi, le fait que l'un des jalons majeurs dans les récits est le rêve ne doit point surprendre. Sa description occupe une place importante dans l'équilibre diégétique et le niveau de détail est tellement surprenant, que l'on ne peut se contenter d'y voir un simple artifice. Au contraire, malgré le fait que « le rêve est d'une étonnante autonomie ; tant qu'on ne se rapproche pas trop de l'éveil »<sup>370</sup> il est, pour tous les personnages, soit une source privilégiée d'introspection, soit un « coup de pouce » donné à une réflexion personnelle essentielle pour le développement intérieur. Quoi qu'il en soit, l'apparition du rêve se rattache souvent à l'attente, car les visions nocturnes peuvent mettre la conscience aux aguets. Elles peuvent ensuite traduire le désir amoureux exacerbé dans l'attente des retrouvailles, ou bien aider à l'assouvissement de ce désir longtemps couvé. À cet égard toujours, il traduit le désir incestueux de *Nuit-d'Ambre* pour Baladine, tout en soulignant l'impuissance de sa réalisation, car le protagoniste attend et réprime en même temps. Le désert de l'amour où erre l'abandonné se projette en rêve, suggérant une pareille inutilité quant à l'attente insensée de l'être aimé, tandis qu'ailleurs l'amour évoque un danger imminent qui guette l'autre et qui, dans la réalité, ne tarde pas à s'accomplir. Cependant, il est également évident que le lecteur est impliqué activement dans la logique – inconsciente ? – du récit, puisqu'il est amené à interpréter et anticiper sur son développement. Faute de compétences spécifiques, nous ne saurions prétendre à un déchiffrement professionnel des visions nocturnes. Nous nous appliquerons néanmoins

---

<sup>369</sup> Michèle M. Magill, « Entretien avec Sylvie Germain », *op. cit.*, p. 338.

<sup>370</sup> Ernest Aeppli, *Les Rêves et leur interprétation. Avec 500 symboles de rêves et leur explication*, [1951], traduit de l'allemand par Jean Heyum, Paris, Éditions Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1991, p. 10.



à montrer comment ces dernières agissent en catalyseurs pour l'attente, que ce soit du côté des personnages ou du côté du lecteur.

Sans être délimité par le corps du texte – à une exception près, dans *Éclats de sel* –, le rêve se distingue nettement, appelant à un traitement particulier, puisqu'il « ne représente pas seulement la manifestation d'une réalité cachée, mais il constitue en lui-même un événement complet. Il est le témoignage nocturne de l'âme »<sup>371</sup>. Il s'agit donc d'une unité, reposant sur un « *noyau central de signification* »<sup>372</sup>, mais d'une unité symbolique et, par conséquent, difficile à réduire à une unité de sens. Cela parce que « le symbole aussi a ses limites ; il peut embrasser un contenu substantiel et multiple, mais non figurer toute la gamme des possibles [...] »<sup>373</sup>. L'attente n'est peut-être pas au cœur de toutes ces unités ; toujours est-il qu'elle y transparaît souvent ou bien se justifie par l'interprétation des symboles pouvant renvoyer à certains de ses « ingrédients », tels le désir, le manque, l'attention.

#### 4.1 Rêves de l'attente de l'autre

Le désir est un catalyseur pour l'attente. L'absence, la distance – franchissable ou non –, la progression du désir amoureux sont autant de *stimuli* pour la mise en attente du désirant. Partagé, non encore exprimé ou impossible, l'amour façonne le corps ou bien fait fantasmer autour de lui. Souvent, l'aimé hante les rêves de l'amant. Amour-passion, amour allant jusqu'à la folie, il arrive qu'il imprègne aussi les rêves mais, dans ce cas, la perspective change. Car, si l'attente reste une constante au niveau du rêve, sa raison est interrogée, tandis que le rêveur, prisonnier de ses propres obsessions, est confronté à la démesure de ses sentiments ainsi qu'à l'impossibilité de leur épanouissement harmonieux.

Livre des grandes passions, *Nuit-d'Ambre* est, pour la présente approche, une ressource privilégiée, illustrant toutes les situations mentionnées auparavant. L'amour qui se cristallise chez Thadée pour la jeune Tsipele est un amour-torture, car excédant la promesse faite autrefois à son père de simplement prendre soin d'elle. Ensuite, c'est un

---

<sup>371</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>372</sup> Carl Gustav Jung, *Sur l'Interprétation des rêves*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 23.

<sup>373</sup> Ernest Aeppli, *Les Rêves et leur interprétation. Avec 500 symboles de rêves et leur explication*, op. cit., p. 30.

amour qui, prenant corps dans le corps du désirant, le paralyse ; le temps de la simple protection passé, la fille devenue femme se mue en objet de désir :

Cette promesse qui aujourd'hui se retournait si curieusement contre lui. Tsipele, la petite fille aux yeux pers qui si longtemps avait tenu le front baissé en serrant la main de son frère, avait relevé la tête, et tout son corps avec, et libéré sa main. Elle était devenue femme, et ce faisant, lui était devenue tourment. Ce corps nouveau qu'elle révélait soudain, tout en le préservant avec une vigilante pudeur, affolait son propre corps d'un désir fou. Et du coup son corps à lui aussi se transformait sous les assauts sans mesure ni cesse de ce désir qui lui fouillait la chair pour mieux imprimer partout en lui, en creux, les formes neuves de Tsipele. (NA, 105-106)

Cet amour attend son heure, l'instant de son affirmation que Thadée redoute en raison de la différence d'âge entre lui et la jeune fille. Cependant, le rêve qu'il fait une nuit, alors qu'il essaie de détourner ses pensées du corps désiré, l'incite à mettre fin à son attente-tourment. Ce rêve procède d'un excès d'attention à la lune qu'il scrute à travers un télescope. Principe maternel, la lune rétablit le lien entre Thadée et sa mère morte alors qu'il était encore trop jeune « pour mesurer le sens et le poids de cette perte » (LN, 229). Les éléments de son rêve sont, pour la plupart, des symboles du désir. Ainsi, un phénomène lumineux attirant son attention évoque de manière assez claire un contexte érotique qui intrigue le personnage. Cela surtout parce que la lumière prend des reflets rougeâtres s'unissant en une tache qui, portée à l'incandescence, finit par « exploser comme une gigantesque rose rousse » (NA, 108). Si l'incandescence renvoie explicitement à l'amour-feu, à l'amour-flamme longtemps couvé et attendant à son tour l'instant de sa floraison, il n'en est pas autrement de la rose – image de l'intimité féminine dont la démesure ne fait que souligner l'obsession pour le corps de la jeune Tsipele. À cela s'ajoute, évidemment, le jeu sur les nuances du rouge qui est la couleur maîtresse de la passion.

L'apparition de la femme « tenant de la flamme et du poisson » (NA, 108) insiste encore davantage sur le désir charnel. Si la flamme s'ajoute à l'incandescence antérieure afin de souligner le désir brûlant de Thadée pour Tsipele, le poisson n'agit pas en contrepoids non plus. Certes, le texte pourrait jouer sur un désir amoureux refréné, contenu, puisque « l'eau, et particulièrement la mer, étant le symbole de l'inconscient, le poisson représente les forces vitales encore confuses »<sup>374</sup>. Thadée n'ose pas encore se laisser aller à un désir débridé, et mettre ainsi fin à son attente d'amour. Toujours est-il

---

<sup>374</sup> Hélène Renard, *Dictionnaire des rêves*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 554.

que le poisson est « un symbole de libido »<sup>375</sup>. Le même symbole est renforcé par la danse de la femme, puisque cette expression du corps marque une sorte d'harmonie qui s'installe entre Thadée et l'instant jusqu'alors attendu, mais sans cesse différé, de l'assouvissement de son désir érotique<sup>376</sup>. Qui plus est, la danse est reliée à la sexualité, puisqu'elle « libère la libido, l'énergie vitale et, dans certains cas, l'énergie sexuelle »<sup>377</sup>. Assumer son désir et le libérer en même temps, délesté de doutes, telle semble être la raison du rêve de Thadée. Il s'agit ensuite de traduire ce désir au niveau qui lui correspond – le plus souvent chez Sylvie Germain –, en l'occurrence à celui du corps. C'est la raison pour laquelle les évocations perceptives se multiplient, en particulier celles du toucher, par la bouche<sup>378</sup>, par les doigts<sup>379</sup> :

Chaque cratère, chaque mer et chaque marais lunaires se faisaient bouches. La femme contorsionnait ses membres ruisselants de sueur bleue et roulait les épaules, son cou était fabuleusement long ; ses doigts se démultiplièrent. (NA, 109)

La double transition qui se fait par la suite – en termes de couleurs dominantes et de corps – équivaut à une prise de conscience quant aux potentialités du désir. Ainsi, la couleur dominante au début – le rouge – est remplacée par le bleu. Le désir est au cœur du rêve, mais Thadée a du mal à l'assumer jusqu'au bout et à l'exprimer. Couleur aux valeurs ambiguës, le bleu souligne l'insatisfaction ressentie à l'état de simple attente. Cela parce qu'il est apte à souligner « un vide plein de rien »<sup>380</sup> ou bien « plein de tout ce qui est inaccessible aux lois sensibles du monde manifesté »<sup>381</sup>. Pour Thadée il s'agit précisément de le remplir, de rendre son désir accessible aux sens, de l'*in-carner*. Ensuite, une fois le bleu refluant de la peau, le corps de la femme se réduit au ventre qui acquiert une blancheur aveuglante. Puisque la femme est associée bientôt à sa propre

<sup>375</sup> Hélène Renard (*apud* Marie-Louise von Franz), *Dictionnaire des rêves*, *op. cit.*, p. 554.

<sup>376</sup> L'association entre la danse comme expression d'un tel désir est l'une des interprétations qu'Hélène Renard considère valables par rapport à ce contenu du rêve. Cf. Hélène Renard, *Dictionnaire des rêves*, *op. cit.*, pp. 235-236.

<sup>377</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>378</sup> « Enfin, la bouche sert à manifester la tendresse et l'érotisme (certains auteurs voient même dans cette ouverture rose une image du sexe féminin) et, si l'on éprouve quelque difficulté à exprimer ces sentiments ou si l'on souffre d'un manque affectif, le rêve peut trouver pratique l'image de la bouche pour vous faire comprendre cela ». *Ibid.*, p. 128. Ici il s'agit, évidemment, de l'incapacité de Thadée à donner libre cours à ses sentiments. La démultiplication des bouches appelle à mettre fin à l'attente amoureuse et surtout à la combler.

<sup>379</sup> Il ne serait peut-être pas inutile de souligner le rapprochement que l'on fait, de par leur forme, en psychanalyse, entre le doigt et le phallus.

<sup>380</sup> Georges Romey, *Dictionnaire de la symbolique. Le Vocabulaire fondamental des rêves*, Tome 1, « Couleurs et couples de couleurs, métaux et minéraux, végétaux, animaux », *op. cit.*, p. 67.

<sup>381</sup> *Loc. cit.*

mère, il est impérieux pour Thadée de comprendre qu'il lui faut à ce point re-prendre chair : « Le ventre maternel, dans l'onirisme, exerce une puissante attraction et se propose comme *un lieu où renaître* »<sup>382</sup>. Cette *ré-incarnation* se fait par le mouvement, mais aussi par une musique immémoriale, intégrant l'amour dans une temporalité cyclique – chose suggérée aussi par sa course dans l'espace :

Voix de Morte-Poisson remontant des profondeurs du temps, voix d'étoile révolue, scandant pour lui le rythme de sa remise au monde. Il avait mal, mais sa souffrance était aussi bien jouissance et sa peau confinait à la joie. Il se sentit emporté par le vent, il se mit à courir en sens inverse de la rotation de la terre, plus vite, toujours plus vite. Mais il ne savait même plus où il était, où il courait. Le vent qui le chassait n'était plus de la terre. C'était le vent solaire qui souffle sur la lune. Il courait dans l'espace, il courait sur la nuit. Sa mère se tordait dans le vent en criant, son ventre étincelait. (NA, 110)

Cette scène constitue une incitation adressée à Thadée à fructifier son désir jusqu'alors déployé dans le temps (l'attente) mais pas dans l'espace (voir les mots qu'il emploie lorsqu'il interpelle Tsipele : « Je viens vers toi » (NA, 113)). Pour culminer, le ventre de la mère s'ouvre avec un bruit d'ailes d'effraies qui s'envolent, signifiant ainsi la remise au monde de Thadée, mais aussi un éveil à la sexualité, puisque le fragment évoque aussi le caractère érotique de cette « résurrection », ralliant le désir à son objet, l'attente à son accomplissement :

[...] une image du ventre relèvera, dans d'assez nombreuses situations d'une interprétation orientée vers des aspects sexuels de la problématique. Il s'agit moins de fantasmes érotiques que de l'expression d'un rapport primaire au sexe féminin qui se présente sous les formes opposées de la *caresse* et de l'*éventration*.<sup>383</sup>

En effet, au réveil, le corps de Thadée porte les traces du tourment infligé par le rêve. Tourment amoureux manifestement, car il gît complètement nu sur le plancher du grenier, les membres écartelés, le sexe tendu. Les apparitions ichtyoïdes de son rêve laissent des traces sur sa peau qui, « au creux de l'aîne et des aisselles, était couverte de fines écailles argentées » (NA, 111). Le rêve compense sa timidité et le pousse à mettre un terme au tourment de son attente : humanisant l'air « à la façon d'un animal » (NA, 111), il se dirige vers l'espace où il devine Tsipele en train de mettre le linge à sécher. C'est en arrachant les draps un par un qu'il s' imagine en pleine mue, car se délestant des

---

<sup>382</sup> Georges Romey, *Dictionnaire de la symbolique. Le Vocabulaire fondamental des rêves*, Tome 2, « Personnages, Parties du corps. Formes et volumes. Astres », Paris, Albin Michel, 1997, p. 377.

<sup>383</sup> *Ibid.*, p. 380.

peaux jusqu'alors mortes, afin que « vienne enfin le temps plus tendre de la chair » (NA, 113). Le fait que c'est toujours au grenier – lieu de sa remise au temps de l'amour – « que Thadée arriva au terme de sa marche vers Tsipele » (NA, 115) n'est point dépourvu d'importance non plus.

En écho, peut-être, à l'épisode « Thadée », le motif de la *peau* apparaîtra plus loin – à deux reprises –, dans les rêves de Nuit-d'Ambre. Deux rêves où il est, à nouveau, question d'amour, mais d'amour impossible cette fois-ci, car soumis à l'obsession. Jusqu'à l'acte criminel contre Roselyn Petiou, l'existence de Charles-Victor repose sur une attente incestueuse : celle d'un corps à corps amoureux avec Baladine, sa sœur cadette. Son rêve survient après un épisode empreint de fantastique, décrivant le retour du cerf-volant lancé des années auparavant contre Dieu. Le retour de « l'oiseau de sa colère » (NA, 168) semble illustrer une tentative de mise en garde contre la haine des siens et surtout contre son amour malsain pour Baladine. Il n'est pas anodin que cet événement précède le départ de Charles-Victor pour Paris, autrement dit son exil dicté par l'hostilité envers sa famille. D'ailleurs, son désir pour le corps de Baladine ne se développe-t-il pas à cause de cette haine qui lui inspire le désir de possession ? Quoi qu'il en soit, le mal est profondément inscrit en lui et le ciel semble le lui renvoyer en miroir, afin que ses yeux se dessillent. Par la suite, le rêve ne fait que reprendre le message et souligner l'acharnement inutile du protagoniste, acharnement qui lui entrave, entre autres, l'accès à l'amitié ou à l'amour propres à son âge.

Dans ce texte, le rêve exploite à nouveau des symboles de la sexualité. Il débute par une carriole où Nuit-d'Ambre est assis, couché sous des couvertures qui s'avèrent être des peaux. Au-delà du contact épidermique, le rêveur est à l'aise, autrement dit, « il est bien dans sa peau », donc peu enclin à réfléchir sur ses actes. La glace couvrant les croupes des chevaux, ainsi que le givre de leurs crinières instaurent une atmosphère froide. Ensuite, Nuit-d'Ambre est seul au milieu d'un paysage hivernal plat – une plaine couverte de neige, délimitée au loin par des forêts. Dans ce cas particulier, la neige semble suggérer, comme le dit Dominique Charrière<sup>384</sup>, une fermeture de l'âme, l'indisponibilité envers le changement. Pour l'instant, le héros se laisse bercer par son

---

<sup>384</sup> Dominique Charrière, *Question de*, n° 96, « *Le rêve et l'ombre* », Paris, Albin Michel, 1994, p. 53 : « La **neige** rend bien compte [...] du climat de fermeture et de durcissement de l'âme : toute une dimension psychique est figée, non pas morte, mais plutôt endormie, en attente, en suspens (comme en état d'hibernation). Les flux d'énergie ne circulent plus : concrètement, cela signifie que le rêveur ne vit pas (ou ne vit que du bout de ses lèvres) certaines expériences, celles susceptibles de le fragiliser et de compromettre la position dominante qu'il recherche avant tout ».

désir de Baladine. Un sentiment instinctif donc, à l'état brut, qu'il lui faudrait interroger afin de comprendre ce qu'il recèle de malsain. C'est bien ce que suggère la présence des deux chevaux tirant la carriole, dans la mesure où cet animal « représente notre sphère instinctive, c'est-à-dire la manière dont nous entretenons une relation avec nos pulsions »<sup>385</sup>. Ensuite, ces forces instinctives sont expressément mises en relation avec le désir<sup>386</sup> érotique, puisque l'apparition en rêve du cheval signifie aussi que « la libido, l'énergie vitale et sexuelle, est concernée au premier chef »<sup>387</sup>. L'existence de deux chevaux de couleurs différentes n'est, elle non plus, pas fortuite : il s'agit d'un conflit dont le protagoniste n'a pas encore pris conscience, et donc non encore amorcé entre le corps et la raison. Ainsi, le cheval blanc « atteste un manque de réalisme chez le rêveur, un détachement terrestre et du naturel qu'il fera bien de prendre en considération »<sup>388</sup>, tandis que le cheval bai « semble désigner le simple et solide instinct humain »<sup>389</sup>. Néanmoins, très vite les chevaux deviennent des femmes. Désormais, tout semble attester l'importance accordée à la libido : nues, elles marchent lentement, en se déhanchant. Cependant, au-delà de la sensualité, il est visiblement question de domination. Charles-Victor semble ainsi prolonger son désir de dominer Baladine, comme dans leur enfance. Domination sexuelle, certes, mais emprise également constituant les ingrédients de son attente à visées incestueuses :

Il s'aperçoit soudain que devant lui ne trottent plus les deux chevaux, mais ce sont des femmes qui avancent. Elles sont nues. Leurs cheveux sont semblables aux crinières des chevaux, hérissés de givre. Elles marchent lentement. Les rênes qu'il tient passent en travers de leurs épaules. Elles penchent un peu leur buste en marchant, pour tirer la carriole. Elles vont d'un même pas, et à chaque pas se déhanchent en cadence. Le très doux roulis de leurs fesses le berce, l'endort. (NA, 169)

Cela se justifie d'autant plus que, bercé dans son rêve, il s'endort et fait un second rêve qui exploite une scène de cet amour outrancier. Ses visions sont tissées d'érotisme, car il se voit couché aux côtés de Baladine, « allongé sous les couvertures et les peaux » (NA, 169), mais ses gestes annoncent d'ores et déjà la domination qu'exerce

---

<sup>385</sup> Hélène Renard, *Dictionnaire des rêves*, op. cit., p. 187.

<sup>386</sup> Pour Georges Romey, le cheval dans les rêves exprime « **l'impétuosité des désirs** ». Cf. Georges Romey, *Dictionnaire de la symbolique des rêves*, [2003, *Le Guide des rêves*], Paris, Albin Michel, coll. « Espaces libres », 2005, p. 151.

<sup>387</sup> Hélène Renard, *Dictionnaire des rêves*, op. cit., p. 187-188.

<sup>388</sup> Ernest Aeppli, *Les Rêves et leur interprétation. Avec 500 symboles de rêves et leur explication*, op. cit., p. 274.

<sup>389</sup> Loc. cit.

Ferdinand Morroques sur Lucie dans *L'Enfant Méduse : Nuit-d'Ambre* « se rêve enserrant Baladine, la caressant, l'embrassant » (NA, 170). Si, dans ce livre de « jeunesse » de Sylvie Germain, la réalité ne se ploie jamais devant les rêves, l'échec du protagoniste lui est dévoilé dans son sommeil même. Rien n'encourage son désir, tout au contraire : le frère sent le corps de sa sœur se glacer petit à petit, s'insensibiliser à ses gestes amoureux. Le froid de ce corps est la réponse du rêve qui essaie de le détourner de ses buts. Malgré leur proximité, couchés qu'ils sont l'un contre l'autre, le corps de la sœur devrait lui rester étranger à jamais et c'est pourquoi son attente doit être détournée de son objet. Dans le rêve, le contact avec le corps de Baladine finit par le blesser, car il lui provoque des lésions au niveau des mains et des lèvres – les mêmes parties du corps exploitées positivement dans le rêve de Thadée ! La sensation le réveille de ce rêve second, et cela ne surprend pas, vu l'une des possibles interprétations de cette sensation : « Le froid rêvé est tout de suite intolérable. Il est privation, frustration, manque »<sup>390</sup>.

La frustration se prolonge puisque, réveillé dans son premier rêve, il est comme perdu : la carriole disparaît bientôt, après une course à vive allure, lui faisant se demander si elle était tirée par des chevaux ou bien par des femmes. Il se retrouve seul, dans la neige – symbole de la solitude du rêveur –, mais à la lisière de la forêt où les arbres sont des lutrins à propos desquels il avait remarqué, vers le début de son rêve, qu'ils étaient « décorés par des oiseaux aux amples ailes déployées qui soutiennent les pupitres » (NA, 169). Maintenant il voit des bûcherons pénétrer dans cette forêt, des haches sur les épaules, et se mettre à couper les arbres-lutrins. Le contexte devient de plus en plus ambigu, car l'accent se déplace sur des visions d'où la sœur (ou toute présence féminine) est absente. Malgré le sens spécialisé qui associe le mot « lutrin »<sup>391</sup> au culte religieux, il existe bien des détails qui réduisent la suite du rêve au profane et plus précisément à la position de Nuit-d'Ambre qui, sur le point d'entamer son voyage à Paris, devrait aussi mettre de l'ordre dans sa vie intérieure. Ainsi, la hache invite-t-elle à trancher<sup>392</sup>, à mettre donc fin à la haine des siens et à l'attente de la possession de

---

<sup>390</sup> Georges Romey, *Dictionnaire de la symbolique. Le Vocabulaire fondamental des rêves*, Tome 4, « Éléments de la nature. États émotionnels. Mouvements. Perceptions et sens », Paris, Albin Michel, 2001, p. 321.

<sup>391</sup> « Pupitre sur lequel on met les livres de chant, à la messe ou à l'office » (*Le Petit Robert*).

<sup>392</sup> Comme le remarque Hélène Renard : « Outil tranchant, elle indique que le moment est venu de faire preuve de discernement et d'adopter une position ferme qui règle la situation, de parler franc, de se séparer de l'inutile. Ou encore de clarifier les relations ambiguës, de couper, d'interrompre des liens (affectifs ?) désormais périmés ». *Dictionnaire des rêves*, op. cit., p. 369.

Baladine. Cependant, Nuit-d'Ambre se refuse avec obstination à toute prise de conscience de ce qui en son amour est péché ; les coups de hache des bûcherons font s'arracher et s'envoler les oiseaux des lutrins, mais le rêveur s'acharne à essayer de les descendre avec un fusil couleur d'argent. Leur vol au-dessus de lui le confronte<sup>393</sup> à l'évidence de l'inutilité de son attente-désir et c'est pourquoi il n'arrive à en tuer aucun. Plus loin, il les attaque lui-même à coups de hache, toujours sans résultat. Cela prouve qu'il n'est pas encore disposé à prendre une décision, tandis que d'autres détails suggèrent qu'il lui faut d'abord se connaître soi-même. L'attente de Baladine devrait tourner à un questionnement de sa relation aux autres et les livres posés sur les lutrins, tous identiques, semblent être là pour l'orienter dans son existence. Cependant, il n'arrive pas à les lire, car leurs pages sont couvertes « de chiures d'oiseaux [...] très régulières, disposées le long de lignes finement tracées comme des notes de musique sur celles d'une portée » (NA, 171).

Ce n'est qu'après le meurtre de Roselyn que Nuit-d'Ambre fait un autre rêve où la sœur émerge de nouveau dans les bras du frère, mais où il est également question de la haine envers les parents en général et envers la mère en particulier. L'enjeu de ce rêve semble être l'instigation pour le rêveur à réfléchir quant à ses attaches envers les femmes, mais aussi quant à son aptitude à décevoir les autres en trahissant leurs attentes en ce qui le concerne (la figure de Roselyn apparaît elle aussi, en tant qu'ami abandonné aux mains des agresseurs). Rêve synthétisant l'inaccompli dans la vie du protagoniste, il débute par une image qui rappelle l'instant traumatique majeur de l'existence de Nuit-d'Ambre, à savoir l'indifférence de la mère après la mort de son frère. Ainsi, dans son rêve, il se voit marcher sur une plage, vers la mer qui sans cesse recule devant lui. Les psychanalystes y voient un symbole qui « expose ostensiblement, dans 75 % des rêves, l'un ou l'autre des multiples états possibles de **relation à l'image maternelle** »<sup>394</sup>. Cela se justifie d'autant plus que, lors de sa marche, il traîne péniblement une brouette remplie de sel en gros cristaux. À cela s'ajoute un détail surprenant : « ses poignets sont ficelés aux brancards de la brouette » (NA, 305). Normalement, la brouette est un outil que l'on pousse, auquel l'homme imprime le plus souvent une direction. Dans le rêve, cependant, Nuit-d'Ambre la *traîne*, il s'agit donc d'un fardeau, d'« une charge qui [lui]

<sup>393</sup> On pourrait tenter de rapprocher cette idée de la couleur de son fusil, car « **l'argent est la couleur de la chute**. Elle dit la désorientation de l'âme tombée dans la matière, qui se souvient du monde éthérique auquel elle appartient et dont la manifestation, l'univers des limites, lui présente un inconfortable reflet ». Georges Romy, *Dictionnaire de la symbolique des rêves*, op. cit., pp. 40-41.

<sup>394</sup> *Ibid.*, p. 390. Évidemment, on peut aussi signaler à ce point que *mer* et *mère* sont homonymes.



pèse »<sup>395</sup>. Le sel ne fait que renforcer les liens, dressant le tableau complet de la situation : ignoré par la mère à la suite de la mort de Petit Tambour, Charles-Victor se met à la détester et sa haine ne s'apaise jamais. À la fin de son deuil, Pauline avait essayé mais en vain de reprendre contact avec son fils : méfiant, il se détournait sans cesse d'elle. Par le sel – dont la composition de « deux substances complémentaires » évoque une idée de « médiation »<sup>396</sup> –, le rêve lui fait reconsidérer son rapport à la mère et le jeu d'attente<sup>397</sup> dramatique lorsqu'elle avait essayé de renouer avec son fils ensauvagé mais au fond de lui désirant la même chose. D'ailleurs, ce qui est en permanence remis en question, c'est justement le passé où Nuit-d'Ambre est resté figé ; c'est la raison pour laquelle dans son rêve, une fois la brouette disparue, le sel remplace le sable de la plage. Son existence tourne autour des conflits non encore résolus dans le passé et qui attendent un dénouement positif. Le sel fait donc « frontière entre "accompli" et "non-encore-accompli" »<sup>398</sup>, car la haine – accomplissement de l'abandon – doit faire la place à la réconciliation affective – à présent inaccomplissement.

<sup>395</sup> Hélène Renard, *Dictionnaire des rêves*, op. cit., p. 143.

<sup>396</sup> Cf. Jean Chevalier ; Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 858.

<sup>397</sup> Il est éclairant à cet égard un épisode court, mais chargé de tension et qui décrit une confrontation silencieuse entre la mère et le fils. Séparés par la porte de la chambre du garçon, ils attendent chacun de son côté que l'autre fasse le premier pas, qu'il lance le premier appel. Malheureusement, la peur et, sans doute, un sentiment de culpabilité font hésiter Pauline, tandis que l'orgueil et la colère étouffent le besoin d'amour maternel chez Charles-Victor : « Pauline venait de refermer la porte de la chambre de Baladine. La petite s'était endormie. Nuit-d'Ambre, lui, ne dormait pas. Il ne pouvait trouver le sommeil, comme s'il avait senti la montée du vent. En passant devant sa chambre Pauline l'entendit qui se tournait et se retournait brutalement dans son lit. Mais elle n'osa pas rentrer. Elle resta un moment derrière la porte, l'oreille tendue, le cœur serré. Elle écoutait son fils trépigner dans les draps, en proie à l'insomnie. En proie à la colère. Cette colère têtue qui semblait ne jamais devoir le quitter. Jusqu'à quand la repousserait-il, jusqu'à quand ferait-il d'elle son ennemi ? Jusqu'où aggraverait-il sa haine contre elle, sa mère ? Elle attendait derrière la porte, la main frôlant à peine la poignée, le cœur de plus en plus serré. Que dirait-il si elle trouvait le courage de rentrer, que ferait-il si elle avançait droit jusqu'à son lit, s'asseyait près de lui, lui posait la main sur le front ? Mais elle ne trouva pas le courage. Sa main retomba. Elle s'éloigna sur la pointe des pieds. Elle avait le cœur si serré qu'elle se sentait au bord des larmes. Les lattes du plancher craquaient imperceptiblement sous ses pas. Et lui, Nuit-d'Ambre, avait perçu ce léger craquement, il avait deviné la présence de sa mère derrière la porte, avait ressenti l'hésitation qui l'avait empêchée de venir le visiter. Et son cœur battait à se rompre. Il avait enfoui sa tête sous ses bras, dessous les draps et l'oreiller, et se mordait les lèvres pour ne pas hurler. Mais lequel des deux cris qui lui tordaient le cœur en cet instant aurait-il pu proférer, car il y avait deux cris en lui : – "Entre ! Viens ! Viens m'embrasser, me prendre dans tes bras, viens briser ma colère. Je suis ton fils qui t'aime comme un fou, viens !" – Et l'autre cri : "Fous le camp ! Écarte-toi de moi ! Si tu oses rentrer, si tu oses m'approcher, je te battrais, si tu oses m'embrasser, je te déchirerai les lèvres ! Je suis ton orphelin qui te déteste à en crever !" Il ne pouvait choisir entre les deux cris qui lui tordaient le ventre. Ah ! Mais la voilà qui s'éloignait ! Il avait entendu le pas furtif, – le pas de lâche de sa mère ! Alors la colère avait éclaté en lui, comme une délivrance. Et la haine, la haine seule, avait repris ses droits. "C'est cela ! Va ! Disparais ! Mère couarde, mère de merde, génitrice de putois ! Disparais de ma vue, de ma vie, de mon corps ! File en catimini de tes petits pas de souris pleutre, – et disparais à tout jamais !" » (NA, 125-126).

<sup>398</sup> Annick de Souzenelle, *Le Féminin de l'être. Pour en finir avec la côte d'Adam*, Paris, Albin Michel, coll. « Spiritualités vivantes », 1998, p. 79.

Le décor change et la mer reculée ne dessine plus qu'un trait vert à l'horizon. Au-dessus apparaît une fenêtre basse éclairée, derrière laquelle une main de femme tire les rideaux – « d'épais rideaux de velours bronze » (NA, 306). Les détails s'accordent pour faire comprendre au rêveur sa démarche détournée afin de se venger de l'abandon maternel. À cet égard, le vert, ainsi que le bronze, dont les nuances sont apparentées, semble porteur d'un message de conciliation, car il s'agit d'une couleur qui « possède une vertu médiatrice », tout en étant « signe d'eau, *féminin* »<sup>399</sup>. La fenêtre aussi ouvre sur un nouvel horizon, tandis que les rideaux tirés dévoilent une scène où l'amour incestueux semble plutôt un effet de l'ancienne rupture d'avec la mère. Pour une fois, l'union avec Baladine, objet de longue attente chez Nuit-d'Ambre, se réalise, ne serait-ce que partiellement : derrière les rideaux, deux jeunes gens, frère et sœur « se tiennent l'un près de l'autre comme deux amants » (NA, 306). Ils détournent leurs regards, car, à force de tourner leurs visages l'un vers l'autre, ils ne pourraient pas supporter le fardeau de « désir fou, d'amour malheureux, [...] de passion, de douleur » (NA, 306). Leurs visages sont ensuite masqués par une pluie très fine qui recouvre les vitres.

La scène suivante rapproche la sœur et la mère, car la jeune fille est en train de tirer une aiguille afin de recoudre la mer qui « s'est déchirée » (NA, 306). Il n'est pas anodin que la fille soit « vêtue du même tissu que la mer » (NA, 307) : c'est à travers la sœur que Nuit-d'Ambre avait voulu se venger de sa mère et c'est également par son intermédiaire qu'il lui faut se réconcilier avec l'image maternelle – symbolisée toujours par la mer devenue cependant « une énorme bâche d'un vert huileux, entaillée à l'ourlet d'un grand coup de couteau » (NA, 306). L'attente de prendre possession du corps de Baladine n'aura été, semble-t-il, qu'un désir non avoué de heurter Pauline, et cette raison cachée du désir morbide du rêveur opère lentement la séparation du couple : la fille cherche en vain sur la plage les baisers que son frère avait enfouis dans sa chevelure.

Plus loin, le rêve reprend la scène du frère et de la sœur couchés l'un à côté de l'autre. Comme dans le rêve analysé précédemment, leurs corps se touchent, nus, couverts d'un lambeau de mer comparé à une bâche verte. Le motif de la peau revient, car Nuit-d'Ambre voit l'aiguille les coudre peau à peau, à commencer par les bouches qui, cependant, se mettent à saigner. La bâche verte étant un lambeau de mer – de mère

---

<sup>399</sup> Georges Romey, *Dictionnaire de la symbolique. Le Vocabulaire fondamental des rêves*, Tome 1, « Couleurs et couples de couleurs, métaux et minéraux, végétaux, animaux », *op. cit.*, p. 141.

–, la fonction du rêve est de remettre les relations familiales à leur état naturel. C’est pourquoi, même si le désir de Nuit-d’Ambre se reflète dans l’effet de l’aiguille, la relation frère-sœur est mise à mal, car le même outil qui les rapproche « pique leurs baisers, les déchire » (*NA*, 308). Cependant, le rythme s’accélère : le couple amoureux n’est pas destiné à durer et c’est pourquoi le péché – bien que rêvé – est puni d’une punition semblable à celle ayant frappé la femme de Lot. Le sable-sel les ensevelit comme un linceul sous lequel les deux corps sont figés en guise de châtiment : « Le sable, qui est de sel, recouvre lentement le double corps des amants fraternels, bâtit sur eux un mausolée. Le sable-sel prend la couleur de la cendre, et luit » (*NA*, 308).

Le troisième personnage du rêve de Nuit-d’Ambre est Roselyn, dont l’apparition est retardée jusqu’à la fin de la scène onirique. Roselyn Petiou, l’adolescent innocent qui n’attendait qu’un ami pour combler sa solitude d’égéré dans Paris, est le dernier être que le héros du roman éponyme trahit. Il apparaît, épisodiquement, métamorphosé en chien à tête de poisson et marchant à deux pattes. Cela n’est pas étonnant : le chien, malgré son symbolisme généralement positif, est parfois associé à la mort<sup>400</sup>, tandis qu’ici il peut symboliser la fidélité mise à mal. Enfin, le dévoilement de son visage apparaissant comme celui de Roselyn parachève la mise en garde, car le protagoniste émerge en sursaut de son sommeil, de la nuit de sa conscience maintenant bouleversée à jamais.

Si Nuit-d’Ambre rêve de Baladine, il n’en est pas de même pour la jeune fille qui s’arrache à l’emprise fraternelle grâce à ses dons pour la musique et qui fera des études loin de lui. Psychologiquement, elle connaît un développement harmonieux, ignorant tout des sentiments incestueux que lui voue son frère. En échange elle connaît une histoire d’amour avec Jason, jeune homme vivant en perpétuelle errance, retardant indéfiniment l’achèvement de sa course vers la montagne qu’il aime. Chercheur de quelque révélation mystérieuse, « il était de ces êtres qui ne trouvent qu’en rêvant, qui n’arrivent qu’en fuyant, – et qui n’aiment que dans l’attente » (*NA*, 335). Descendant de la lignée de Peter Pan, il s’attarde sur une jeunesse qu’il espère sans fin, et où il se fige par la force des choses lorsqu’un faux pas lors de sa première escalade lui fait perdre la vie. La saison froide garde son corps prisonnier sous les glaces jusqu’au printemps et si, jusqu’alors, Baladine « avait attendu non pas que l’on retrouvât le corps de Jason, mais

---

<sup>400</sup> Dans l’Antiquité, le dieu égyptien Anubis, à tête de chien, était le compagnon de l’âme vers sa demeure dans l’éternité. Dans la mythologie grecque, le chien à trois têtes, Cerbère, était le gardien des portes du royaume des morts.

le retour de Jason vivant » (NA, 392), la réalité s'impose à elle de manière tellement poignante, que l'attente se transfère par la suite à l'intérieur du rêve. Imprégnée de Jason, du corps de Jason, il lui faut maintenant attendre que, dans et par le rêve, ce corps se détache de sa peau, afin qu'elle puisse en faire son deuil :

Il lui fallait rêver. Dormir, pour ne pas perdre la raison ; rêver, pour ne pas perdre complètement Jason. Il lui fallait rêver pour ne pas mourir de la mort de Jason. Ne pas mourir de froid. Il lui fallait rêver pour s'arracher tous deux à l'emprise des glaces, se libérer de la montagne. (NA, 396)

Dans l'attente que le deuil s'installe, le rêve devient cependant une expression du désir, rappelant à maints égards la technique du « rêver-vrai » essayée en vain par Aloïse Daubigné dans *L'Enfant Méduse*. Tout d'abord, il s'agit de se rapprocher le corps perdu, en l'arrachant à cette autre amante dévoratrice qu'est la montagne. Baladine rêve d'extraire le corps aimé de l'emprise froide des glaces et de le faire descendre jusqu'à la mer, autrement dit, le rendre accessible de nouveau au monde d'en bas. Elle désire le conduire « vers des eaux plus mouvantes, plus profondes et colorées » (NA, 396) afin de briser « la raideur de la mort pour lui rendre ampleur, mouvement, pulsation » (NA, 397). Ce désir de mouvement se double d'une faim de couleurs vives, telles le vert, le rouge, le jaune ou l'orange. La descente du corps se fait par toutes les eaux, profondes ou ruisselantes. Torrents, rivières et fleuves appellent au mouvement, mais aussi à l'érotisme : pour Bachelard, la rivière, par exemple, a une fonction érotique, à savoir celle d'« évoquer la nudité féminine »<sup>401</sup>. Cependant, Éros et Thanatos vont de pair, surtout dans ce cas, puisque le fleuve « descend vers la mer, symbole des profondeurs »<sup>402</sup> auxquelles rien n'échappe. Eau fermée<sup>403</sup>, le lac évoque à son tour une profondeur thanatique similaire. Ainsi, malgré la riche palette chromatique de la vie aquatique frétilante (les eaux évoquées sont peuplées de myriades d'animaux de toutes les couleurs), le rêve appelle aussi à l'acceptation de la séparation. La profondeur, c'est le passé<sup>404</sup> et Jason lui appartient désormais.

---

<sup>401</sup> Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 45.

<sup>402</sup> Hélène Renard, *Dictionnaire des rêves*, op. cit., p. 323.

<sup>403</sup> « L'eau fermée prend la mort en son sein. L'eau rend la mort élémentaire ». Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, op. cit., p. 108.

<sup>404</sup> « Pourrait-on vraiment décrire un passé sans des images de la profondeur ? Et aurait-on jamais une image de la *profondeur pleine* si l'on n'a pas médité au bord d'une eau profonde ? Le passé de notre âme est une eau profonde ». *Ibid.*, p. 66.

Dans l'attente que le deuil s'installe, le rêve est aussi un appel à la vie adressé à Baladine. C'est pourquoi le corps de Jason doit se fondre dans sa chair, l'imprégner une dernière fois et y vivre de manière sublimée. C'est ainsi que son propre corps peut s'arracher « progressivement à la mort [et] retrouver le désir de vivre » (NA, 397). En même temps, le lent processus de distillation, puis de recristallisation amoureuse épurée s'accompagne d'un questionnement par rapport à la route des âmes après la mort. Le rêve devient aussi état d'attente jusqu'à ce qu'une réponse soit donnée à cette question lancée par celui qui est resté seul :

Elle rêvait, afin que la question de savoir où allaient les hommes après la mort puisse se faufiler à travers tous les replis de la terre, partout dans l'univers. Afin de transfondre le souvenir de Jason à sa propre chair, à son sang. Ce n'était pas à la montagne de garder le corps de Jason, d'y minéraliser son souvenir. C'était à elle, rien qu'à elle, de transfigurer le corps disparu de Jason pour lui rendre une vie sourde, secrète. Elle nourrissait Jason de son rêve, elle le nourrissait de la doublure fabuleuse de la chair. Voilà pourquoi elle dormait, sans trêve. C'était sa dormition d'amante. Un ultime commun sommeil. (NA, 397)

Si l'image de l'être aimé semble accaparer tous les rêves, il est des situations où l'autre ne fait pas son apparition dans les visions nocturnes. Abandonné, le rêveur réussit pendant des années à écarter le visage aimé de ses pensées, mais non de son cœur. Comme il arrive si souvent chez Sylvie Germain, l'amour dure chez le délaissé jusqu'à ce qu'il ne fasse plus la distinction entre ce qui est encore possible et ce qui ne l'est plus. L'amour transgresse le temps et, ce faisant, peut faire l'objet d'une attente obstinée, plus ou moins marquée mais qui finit toujours par transparaître d'une manière ou d'une autre. Parfois, cela se fait dans le rêve, comme chez Gabriel dans *Opéra muet*. Ses remparts le protégeant du dehors une fois détruits par l'abattage du mur des anciens bains turcs, Gabriel se voit obligé à multiplier ses contacts avec le monde extérieur. C'est ainsi qu'il fait, malgré lui, la connaissance de la femme blessée dans son amour et, depuis, sans cesse à la recherche de son bien-aimé. Shamhat moderne en quête d'un Enkidu abandonnique, elle ne fait que rouvrir l'ancienne plaie d'amour chez Gabriel, ou plutôt souligner combien il s'était toujours trompé croyant que cette plaie était cicatrisée. Le départ d'Agathe, des années auparavant, plonge Gabriel en état d'indisponibilité face au monde ; il préfère vivre en solitaire, semblant ne rien espérer du dehors. Cependant, il reste arrimé au passé qu'il laisse imprégner le présent peu à peu, jusqu'à se rendre compte que sa vie s'est toujours bâtie sur une attente discrète,

constamment niée, du retour de sa compagne. Ainsi, la différence entre lui et Shamhat est illusoire :

Il avait toujours fui les traces, rejeté les reliques du passé. Mais les traces ne cessaient de réaffleurer à l'improviste, en transparence de toutes choses, au détour des plus anodins des instants. [...] Mais l'ombre d'Agathe marchait à ses côtés, elle accélérail le pas, et elle tournait autour de lui. Elle l'encerclait. Et il se demandait lequel des deux, de Shamhat et de lui, avait raison – celle qui traquait le passé, les traces, et qui ainsi courait sans trêve au-devant de sa propre douleur, ou bien celui qui fuyait le passé, voulait ignorer toutes les traces, et qui en fait laissait sa douleur venir à grands pas à sa rencontre ? (*OM*, 133)

Cette douleur se développe à mesure qu'il se rend compte qu'il n'a jamais oublié Agathe, malgré l'indifférence de cette dernière au moment de la séparation. Si la fin du livre montre un Gabriel délirant sous l'emprise de cette évidence, elle révèle en même temps son attente secrète : « Agathe..., murmura-t-il, elle va venir, elle vient... » Déjà il ne pouvait plus maintenir ses yeux ouverts. [...] Agathe enjambe le balcon, elle saute dans la nuit, elle vient à ma rencontre... » (*OM*, 148).

Ce délire est cependant précédé d'un sommeil qui lui est tourment et pendant lequel il fait de nombreux rêves très courts mais composant ensemble le tableau d'un espoir inutile. Les images et les symboles qu'ils comprennent soulignent combien son attente est vaine et sa solitude profonde. Pour commencer, il se revoit à Valombreuse, témoin d'un incendie de bois provoqué par un homme perché sur une échelle. Jetant de l'huile sur le faite d'un chêne et y mettant le feu, il dit juste vouloir éclairer. Si, en général, l'arbre est un symbole positif, y compris en rêve, où il peut renforcer ou appeler à renforcer les attaches familiales, tout dommage qu'il subit doit être interprété comme un signal d'alarme ayant trait à l'attitude du rêveur à l'égard de la vie : « Quelquefois une grande déception sentimentale, due à une rupture ou à une mort, a desséché le cœur, a fait mourir l'énergie vitale »<sup>405</sup>. Même si cela n'arrive pas explicitement dans le rêve de Gabriel, pour Georges Romey l'arbre coupé ou abattu « dénonce une souffrance latente activée par un événement ponctuel extérieur au rêveur »<sup>406</sup>. Quoi qu'il en soit, l'incendie revient dans le rêve suivant, ce qui invite à lui accorder une attention particulière. Purificateur, le feu est une force que l'homme a de la peine à vraiment maîtriser. Un incendie est justement une image de cette force qui

---

<sup>405</sup> Hélène Renard, *Dictionnaire des rêves*, op. cit., p.56.

<sup>406</sup> Georges Romey, *Dictionnaire de la symbolique des rêves*, op. cit., p. 38. Ici il s'agit, bien évidemment, de la rencontre de Shamhat.

échappe à tout contrôle. C'est pourquoi, dans le second rêve de Gabriel, le feu arrive à brûler les nénuphars sur un étang et aussi les ailes des canards qui s'envolent dans toutes les directions. Le nénuphar et le canard sont deux présences difficiles à interpréter, comme tient à souligner Georges Romey. Certaines valeurs pourraient cependant justifier leur apparition, aussi brève soit-elle, dans ce rêve de Gabriel. Ainsi, la déception sentimentale du rêveur s'aggrave lorsque le nénuphar est entendu « **comme matrice du monde** et, plus simplement, comme **représentation du sexe féminin** »<sup>407</sup>. Ce sont l'absence de l'amour, son épuisement dans l'abandon que l'on exprime ainsi. Quant au canard, il renvoie le plus souvent à une réévaluation de la position du rêveur par rapport au partenaire sexuel. Symbole de fidélité<sup>408</sup> dans certaines cultures, il évoque ici l'amour brisé en plein vol, mais aussi le fait que l'abandonné reste toujours sous son emprise. Les milliers de canards pourraient aussi témoigner du fait qu'en restant fidèle à la volage Agathe, Gabriel se rend indisponible à d'autres liaisons et gaspille ses plus belles années.

Le rêve suivant insiste davantage sur la solitude du personnage, mais également sur le fait qu'après le départ d'Agathe, Gabriel ne s'est jamais remis et qu'il marche dans les pas de Shamhat, en attendant des retrouvailles impossibles. Le décor change, puisque la neige déjà présente dans le rêve de Nuit-d'Ambre revient, cette fois-ci en une « couche épaisse [qui] recouvre le sol » (*OM*, 145). Elle est parsemée de « fines traces de pattes d'oiseaux » (*OM*, 145), dont Gabriel se met à suivre la piste. Visiblement, la neige n'est pas à envisager en tant que matière. En échange, le tactile va de pair avec le visuel et la neige, c'est donc le blanc absolu, couleur qui s'accorde parfaitement à la situation de Gabriel puisqu'elle véhicule « les notions d'*isolement*, d'*inertie*, de *stérilité*, de *refus d'implication dans la vie*, de **refoulement des sentiments** [...] »<sup>409</sup>. Ensuite, cet isolement se nuance puisque le sentier de traces lui fait rencontrer de nouveau Shamhat « en manteau de fourrure » (*OM*, 145), ressemblant à un « drôle d'animal » (*OM*, 145) aux pattes de héron. Tenant « une orange bleuie à la main, à hauteur des

<sup>407</sup> Georges Romey, *Dictionnaire de la symbolique. Le Vocabulaire fondamental des rêves*, Tome 1, « Couleurs et couples de couleurs, métaux et minéraux, végétaux, animaux », *op. cit.*, p. 275.

<sup>408</sup> « Mêlant interprétation et emblématique, certains rappellent qu'au Japon le canard est un signe de fidélité conjugale en raison du fait que ces animaux forment des couples qui restent généralement unis. D'autres vont jusqu'à s'appuyer sur l'aphonie du canard mâle pour affirmer que ce dernier représente l'homme qui subit la domination de sa compagne. » *Ibid.*, p. 349. On trouve la même insistance sur le symbole de la fidélité conjugale et du bonheur chez Jean Chevalier et Alain Gheerbrant. Cependant, ils mentionnent aussi une évocation de la « notion de puissance vitale » que Gabriel perd après la séparation du couple. Cf. Jean Chevalier ; Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 162.

<sup>409</sup> Georges Romey, *Dictionnaire de la symbolique des rêves*, *op. cit.*, p. 420.

yeux » (*OM*, 145), elle marche aveuglement à la rencontre improbable d'Enkidu, dont elle cherche les traces que tout bruit pourrait effrayer facilement. Le rêve prend une tournure nouvelle et le fait que Gabriel se voit marcher sur les traces de Shamhat renforce l'idée d'attente amoureuse sans issue, qui frôle le ridicule, puisqu'elle s'accroche trop au passé, à un sentiment affadi comme l'orange bleuie.

Le ridicule est repris dans l'avant-dernier rêve qui met en scène une nouvelle tentative d'accrochage au passé. Gabriel se voit maintenant courir vers la maison de Valombreuse, mais l'objet recule sans cesse devant lui tout comme la mer reculait devant Nuit-d'Ambre. Un détail fait pourtant la différence : la maison « glisse et tourne, et d'entre ses murs retentit un grand rire » (*OM*, 146). Non seulement le passé est-il inaccessible et pas du tout confortable, mais il faut lui tourner le dos afin de pouvoir avancer. C'est pourquoi il faudrait considérer ce rêve comme un conseil donné à Gabriel, conseil renforcé par le rire qui devrait l'inciter à comprendre combien il était inutile de trop regarder en arrière. Les vitres qui éclatent et parsèment de bris le sol, pour le transformer par la suite, lors du dernier rêve de Gabriel, en désert de bris de verre, ont des significations multiples. Tout d'abord, la vitre, la fenêtre ouvre vers ce qui est derrière, autrement dit sur le passé, dans cette situation précise. Cependant, la transparence<sup>410</sup> de la vitre éclate comme le verre, suggérant que l'accès au passé est coupé. Ensuite, le désert de verre où Gabriel se voit courir pieds nus est l'image d'une quête sans aboutissement, donc d'une attente inutile du retour d'Agathe. Si, dans la tradition juive, briser le verre de vin lors d'un mariage est censé écarter le malheur<sup>411</sup>, dans *Opéra muet*, le verre<sup>412</sup> brisé symbolise une rupture. Courir dans ce désert lui écorche la plante des pieds, mais le sang qui s'écoule a la transparence et le goût salé des larmes. Puisque le sang n'apparaît pas lorsqu'il n'y a pas blessure, il serait ici

---

<sup>410</sup> Cf. « Le verre, dans le rêve, est le complément d'objet incontournable du verbe *mieux voir*. Une paroi de verre est avant tout un *obstacle transparent*. Tout obstacle provoque une impulsion de franchissement. Transparent, il s'offre comme un trait d'union entre les valeurs d'*apparence* et celles de l'*être*. Le verre, la vitre sont d'abord perméables au regard. Ils ont aussi pour destin d'être brisés, de permettre le passage. Ils participent à de nombreuses scènes oniriques de **franchissement du seuil**, expressives d'un **agrandissement du champ de conscience** ». Georges Romey, *Dictionnaire de la symbolique. Le Vocabulaire fondamental des rêves*, Tome 4, « Éléments de la nature. États émotionnels. Mouvements. Perceptions et sens », *op. cit.*, p. 279. Il est évident que Gabriel reste toujours de l'autre côté des vitres, qu'il ne réussit guère à passer outre avant qu'elles n'éclatent. C'est pourquoi le seuil n'est pas franchi – ni celui du passé et surtout pas celui de la conscience. C'est pourquoi il lui est donné d'errer à jamais dans le désert de verre – désert de l'amour brisé.

<sup>411</sup> « Dans les rites du mariage juif, l'officiant ouvre la cérémonie par trois bénédictions en tenant de la main droite une coupe de vin pleine à ras bord. Quand le groupe a fini de boire le vin, le fiancé brise le verre : "Une fois vide, la coupe est brisée, [...] car la coupe vide représente la ruine et la désolation" ». Hélène Renard, *Dictionnaire des rêves*, *op. cit.*, p. 678.

<sup>412</sup> Nous nous en tenons ici au verre en tant que substance, en tant que matière.



question de la mise en scène d'une souffrance affective étendue à l'infini, mais qui pousse néanmoins Gabriel à une errance dans l'attente de retrouver Agathe. C'est d'un désert qu'il s'agit, effectivement, où, à la fin du livre, le protagoniste s'engouffre jusqu'à ne plus pouvoir le quitter, trouvant ainsi la mort. Suggéré ou présent, l'autre est toujours une expression positive de l'attente dans la mesure où il est désiré. Si les rêveurs ne peuvent pas toujours déboucher sur l'assouvissement de leurs désirs, c'est souvent à cause de leur démesure. Toujours est-il que le rapport à l'objet de l'attente reste positif par l'espoir. Pourtant, cela n'est pas toujours le cas.

## 4.2 Rêver dans l'attente de l'inévitable

Si, dans l'analyse précédente, le rêve accueillait ce que le rêveur désirait et attendait, à l'opposé, il peut tout aussi bien mettre en scène l'inévitable, à travers l'attente que se produise quelque chose que l'on craint. Il ne s'agit plus d'une personne à proprement parler qui ferait l'objet de l'attente, mais d'un événement à caractère traumatique dont l'éclosion met le protagoniste aux aguets, en état d'angoisse. Cette situation est le mieux illustrée dans *Opéra muet*. Menant une vie recluse dans sa chambre dont la fenêtre donne vers le mur du bâtiment des bains turcs, Gabriel vit comme hors du temps, jusqu'au jour où il est confronté à la menace de voir ce mur démoli. Cela engendre l'angoisse de savoir son univers miniature exposé à l'extérieur, son lieu d'oubli bouleversé par une altération radicale. Être témoin de la destruction du mur coïncide avec la prise de conscience de sa solitude et surtout de sa solitude d'homme abandonné par la femme aimée. Si l'asthme se déclenche à nouveau, la maladie de l'âme revient à son tour ; c'est sous les assauts des sentiments d'abandon que la vie de Gabriel oblique vers l'attente de l'inévitable. Photographe, il se rend compte que ses clichés représentent des *instants spatialisés voués à disparaître* et c'est pourquoi il choisit le futur antérieur pour l'accorder à son métier (voir *infra*, p. 283). L'inévitable semble ainsi être le mot d'ordre et, dans l'attente qu'il se produise, le protagoniste fait une série de rêves qui traduisent son impuissance d'homme seul.

Un premier rêve met en scène Gabriel en train de courir sans but précis dans « les rues étroites et tortueuses » (*OM*, 57) d'une ville en ruine « toute luisante de nuit » (*OM*, 57). En même temps, il bâtit un pont vers le passé, car Gabriel n'ose pas se retourner, poussé qu'il est droit devant lui par « une angoisse terrible » (*OM*, 57). Or, le

seul événement passé qu'il redoute, c'est le départ d'Agathe, départ qui lui avait balaféré l'âme. Si la chambre avait été lieu d'attente que le temps fasse son œuvre d'oubli, la voilà maintenant ouverte sur une ville qui représente le passé dans les méandres duquel Gabriel craint l'égarement : « La ville tentaculaire, la ville-pieuvre [devient] image de la raison qui s'égare en elle-même [...] »<sup>413</sup>. Il perd ses repères, car il ne sait d'où il vient, ni où il va, autrement dit, il n'a plus d'attaches. C'est pourquoi, de leur côté, les rues tortueuses sont l'image des « relations de communication pénibles »<sup>414</sup> avec les autres, à savoir de leur absence, puisque Gabriel vit en solitaire. Si le passé lui fait peur, il en est de même de l'avenir, car l'état conscient d'attente que Docteur Pierre disparaisse prolonge l'angoisse dans le rêve aussi, Gabriel étant en fuite sans destination précise.

Un deuxième rêve se tisse toujours autour de l'idée de l'inévitable, puisque Gabriel se voit devant un juge parodique, en train de se faire incriminer par « un discours incompréhensible » (*OM*, 57) à la fin duquel on lui assène la sentence. Ce qui éveille l'intérêt, c'est que le texte insiste non seulement sur la sentence, seule phrase prononcée clairement, mais aussi sur le fait qu'elle est sujette à exécution immédiate. Cela semble s'accorder au rythme de la prise de conscience de l'inévitable destruction du bâtiment des bains turcs : si, au début, rien n'était clair, et si Gabriel essayait de se rassurer en pensant que seuls les murs intérieurs allaient être démolis, la tâche à accomplir par les travailleurs sur le chantier devient vite évidente. À partir de ce moment, le rythme s'accélère ainsi que la crainte de voir l'inévitable se produire sous ses yeux. En réalité, c'est l'exécution immédiate qui est retardée, tandis que dans le rêve on passe tout de suite à l'acte : « On lui tranche la main, un peu au-dessus du poignet, d'un coup de hache, sur la table même du juge » (*OM*, 57). La main apparaissant dans les rêves est à interpréter comme la suggestion d'un problème « dans l'un de ces trois domaines : la communication, la création ou l'affection »<sup>415</sup>. Il semble que les trois

---

<sup>413</sup> Georges Romey, *Dictionnaire de la symbolique. Le Vocabulaire fondamental des rêves*, Tome 3, « Nombres et temps. Objets. Lieux remarquables », Paris, Albin Michel, 1999, p. 417.

<sup>414</sup> Hélène Renard, *Dictionnaire des rêves*, *op. cit.*, p. 601.

<sup>415</sup> *Ibid.*, p. 441.

affectent Gabriel<sup>416</sup>, à des degrés différents, mais la primauté revient au dernier. Car il est en manque de l'affection qu'Agathe ne manifestait plus pour lui et l'inévitable destruction du mur menace de détruire les remparts de l'oubli – jamais complet – échafaudés durant de longues années. Il s'agit aussi d'une menace de perte de la raison, puisque l'immobilité du cadre de vie est justement ce qui sous-tend l'immobilité intérieure. L'attente d'un bouleversement sur ces deux plans est ainsi suggérée, d'autant plus que le personnage ne se rend pas compte si on lui tranche la main gauche ou la main droite, alors que ce détail est d'importance : « [...] quelle est la main concernée ? la gauche (en rapport avec la sphère des sentiments) ou la droite (en rapport avec la sphère du raisonnement) ? »<sup>417</sup>.

Comme le rêve précédent, le dernier insiste davantage sur l'angoisse dont se nourrit l'attente d'une imminence. Le décor change et Gabriel se voit au bord d'un fleuve en crue. « Une eau glacée, d'un gris luisant, recouvre la terre, les champs, les chemins » (*OM*, 58) et elle charrie des blocs de glace. Si le froid de l'eau, tout comme celle de la neige, évoque la solitude, car lors de cette sensation, « il est toujours question d'un manque affectif » qui « ne traduit donc pas autre chose que [...] l'isolement »<sup>418</sup>, l'inondation a des valeurs particulières. Elle est explicitement associée à l'attitude angoissée dans l'attente de ce qui va inévitablement arriver : « Les raz de marée, tout comme les inondations, symboliseraient des catastrophes personnelles imminentes ou, du moins, l'angoisse qu'elles ne se produisent »<sup>419</sup>. Dans le rêve, le froid et l'inondation s'accordent pour souligner le délaissement de Gabriel. Il n'a pas de place dans les barques noires qu'une foule de gens prend d'assaut. On lui promet une place s'il accepte, en échange, de raconter une histoire. Cependant, les barques s'éloignent alors même qu'il est en train de raconter en montant les marches d'un « escalier de pierre noire comme de la lave » (*OM*, 58). L'histoire de Gabriel annonce par bien des détails les rêves qu'il fera avant de mourir. C'est l'histoire de sa solitude qui se creuse alors

---

<sup>416</sup> Le personnage coupe les liens avec le monde, afin de réduire la communication – on ne lui sait pas d'ami ou de voisin avec qui il porte un dialogue et, lorsqu'il rencontre Shamhat, il écoute plus qu'il ne parle. Quant à la création, son métier de photographe l'amène à faire plutôt l'inverse, puisqu'on lui demande souvent de retoucher des photos. Il altère ainsi la création d'un instant qu'est l'acte de prendre une photo comme image fidèle à la réalité de cet instant. Il conviendrait également de mentionner ici la photo de groupe qu'il détruit par des retouches successives et l'indifférence avec laquelle « il subit sans mot dire, l'air penaud, les grands cris de la dame horrifiée » (*OM*, 41). C'est le contexte affectif qui a le plus à souffrir, cependant, car Gabriel mène une existence solitaire, ne pouvant se remettre après la déception amoureuse.

<sup>417</sup> Hélène Renard, *Dictionnaire des rêves*, op. cit., p. 441.

<sup>418</sup> *Ibid.*, pp. 335-336.

<sup>419</sup> *Ibid.*, p. 395.

même qu'il raconte : il y est question d'une ville inconnue, dont le nom « était un certain rire d'enfant » (*OM*, 58) et que la neige recouvre jusqu'à ce que les deux fassent un. Le fleuve est lui aussi « gelé, immense, et recouvert de neige » (*OM*, 59). Au milieu du fleuve, des oiseaux tellement blancs qu'ils sont invisibles nidifient dans la neige et nourrissent leurs oisillons avec des « grains de rire »<sup>420</sup> (*OM*, 59). La solitude atteint son comble lorsque Gabriel se voit « tout seul sur les marches que gagne l'eau glacée » (*OM*, 59). C'est à ce moment qu'il subit une métamorphose : devenu corbeau, ayant une tête de corbeau à l'extrémité de l'un de ses bras, il s'envole lourdement et reprend son histoire où il est explicitement question « des choses abolies et [de] l'abandon des cœurs » (*OM*, 59). Bien qu'apparition capricieuse dans les rêves, se dérochant toujours à l'interprétation, dans le contexte du récit en général et du rêve de Gabriel en particulier, le corbeau est ici « un oiseau funèbre » qui, « comme ce qui est ténébreux, ce qui touche à la mort, peut annoncer le malheur »<sup>421</sup>. C'est donc l'inévitable qu'il annonce, l'inévitable chute du mur, mais aussi du personnage puisqu'il poursuit même dans son vol – interprété d'habitude comme signe de changement positif – l'histoire de la neige recouvrant tout de silence. Par conséquent, le corbeau est aussi « un oiseau de mauvais présage [...] pour celui dont les résistances à la transformation sont encore intactes, qui se crispe sur la défense de l'image fixe qu'il se fait de lui-même et qu'il apprécie comme la seule cohérence possible »<sup>422</sup>. En effet, après la destruction du mur, la vie de Gabriel s'ouvre sur l'extérieur et cela aboutit à l'épisode où il rencontre la femme en quête de son amant d'autrefois. Rencontre inévitable, pourrait-on dire, puisque la disparition du Dr. Pierre ravive la plaie d'amour chez le protagoniste, plaie jamais vraiment fermée et qui va précipiter le désespoir et finalement la mort du rêveur. Familière pour ceux qui fréquentent l'univers romanesque de Sylvie Germain, la mort peut également revenir en tant qu'objet d'attente, focalisant le rêve exclusivement sur la personne de celui qui désire sa propre disparition.

---

<sup>420</sup> Cela n'est pas sans rappeler l'enfant qui, dans *Éclats de sel*, nourrit les ombres des oiseaux avec des grains de sel.

<sup>421</sup> Ernest Aeppli, *Les Rêves et leur interprétation. Avec 500 symboles de rêves et leur explication*, op. cit., p. 285.

<sup>422</sup> Georges Romey, *Dictionnaire de la symbolique. Le Vocabulaire fondamental des rêves*, Tome 1, « Couleurs et couples de couleurs, métaux et minéraux, végétaux, animaux », op. cit., p. 401.

### 4.3 Désirer la mort : le rêve comme catalyseur du suicide

Effectivement, si, dans les pages précédentes de notre analyse, il était question de l'attente concentrée autour d'un être absent et des répercussions de ce manque sur les rêveurs, il existe aussi une situation où l'attente ne vise que soi-même, mais un « soi-même » comme projet d'anéantissement. La mort est une constante des premiers livres de Sylvie Germain, et ses formes de manifestation sont diverses. Arrivés au crépuscule de leur vie, certains personnages l'acceptent paisiblement (Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup dans *Le Livre des Nuits*, Jousé dans *Jours de colère*). D'autres périssent d'une mort violente, une mort assignée à l'instant, orchestrée par le hasard (Mélanie dans le même *Livre des Nuits*, Jason dans *Nuit-d'Ambre*) ou bien circonscrite à la vengeance préparée ou spontanée, et dont se rendent coupables Ambroise Mauperthuis et Vincent Corvol (*Jours de colère*). À côté de ces situations, le suicide est exploité plus rarement, mais selon les deux modèles précédents. Ainsi, Mathilde qui se tranche la gorge après la mort de son père, tandis que l'idée du suicide s'enracine et mûrit chez Marceau Mauperthuis à partir d'un sentiment de détresse. Quoi qu'il en soit, dans les deux cas, le suicide va de pair avec l'attente. Ainsi, Mathilde agit sans tarder parce qu'elle ne peut plus attendre de voir ce que lui réserve la vie en l'absence de son père. Par conséquent, il s'agit du *refus d'attendre* que l'on trouve aussi chez Milan Kundera : « Elle ne pouvait même pas se suicider car le suicide serait une trahison, le refus d'attendre, la perte de la patience »<sup>423</sup>. Quant à Marceau, l'idée du suicide doit prendre racine dans son esprit, puis mûrir et enfin connaître un point culminant qui le pousse à passer à l'acte. Entre le moment initial et cet acte, pourtant, il y a l'attente étayée sur un apprivoisement de l'idée d'anéantissement, apprivoisement conforté par l'espoir d'une compensation dans l'au-delà. D'ailleurs, selon Pedro Lain-Entralgo, qui vient compléter Kundera, « la vérité est que le suicidé attend, lui aussi. Il attend un mode d'être plus satisfaisant que cette vie qui le désespère »<sup>424</sup>. Le cas de Marceau Mauperthuis est celui qui illustre le mieux le parcours d'une attente de sa propre mort, attente pour laquelle le rêve agit en catalyseur de sa réalisation.

Personnage discret au niveau de l'ensemble diégétique, Marceau est le frère soumis à l'autorité paternelle et le fils qui n'ose pas s'y opposer. C'est donc par rapport

---

<sup>423</sup> Milan Kundera, *L'Identité*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 2000, p. 12.

<sup>424</sup> Pedro Lain-Entralgo, *L'Attente et l'espérance. Histoire et théorie de l'espérance humaine*, op. cit., p. 508.

à ces deux autres présences familiales – Ephraïm et Ambroise Mauperthuis – qu’il porte un jugement sur lui-même. Marié de force à Claude Corvol, époux non aimé, à la sexualité bridée par la répugnance que lui témoigne sa femme, il est, à l’exemple de Gabriel dans *Opéra muet*, « un homme minime » (*OM*, 18). À l’enterrement de Vincent Corvol, son beau-père qu’il n’avait vu que trois fois dans sa vie, il prend conscience de la petitesse de son existence soumise. C’est à ce moment qu’il commence à caresser l’idée de sa propre mort et qu’il s’imagine à la place de Vincent Corvol, laissant ainsi germer l’idée du suicide. Face à l’inconnu mis en bière devant ses yeux, il se pose des questions sur son identité qu’il lui est ainsi facile de projeter à la place du défunt. Cependant, ses pensées sont constamment détournées vers le père autoritaire, voleur « de sa volonté, de ses désirs, de ses sentiments » (*JC*, 159). Sa réflexion mûrit donc autour d’une angoisse de castration dont il lui est impossible de s’affranchir, surtout que le complexe œdipien est au travail aussi : il regrette que son père soit en vie, son père « qui n’avait cessé de s’interposer entre la vie et lui, qui l’avait dépouillé de tout » (*JC*, 159). Mais il n’est pas innocent non plus : il se tourmente à la pensée qu’il avait toujours été « complice de sa propre disgrâce » (*JC*, 159), par le manque de courage pour se rebeller. Il s’en veut pour sa lâcheté augmentée par la séparation de son frère. Ainsi, la pensée de la mort se mêle à son *mea culpa* et un sentiment de profonde solitude lui fait justifier la substitution du corps du défunt par le sien :

Qui gisait là ? Marceau le lâche, Marceau l’oublié, Marceau le non-aimé [...]. Ce fut à cet instant que l’idée d’en finir avec sa vie, – sa vie pour rien, pour personne, sa vie de lâche et de raté, lui avait traversé l’esprit en un éblouissement noir. Et cette idée l’avait réconcilié avec lui-même. Il n’avait jamais été qu’un gisant debout, une ombre en mal de son corps perdu. [...] Oui, bientôt il serait un vrai gisant [...]. L’esprit des morts venait de s’enlacer à son cœur, – consolation, promesse, espoir. Délivrance. (*JC*, 160-162)

Minime, Marceau le reste jusqu’à ce qu’un rêve le détermine à ne plus prolonger la réflexion. Le texte est on ne peut plus clair là-dessus : « Dernier rêve » (*JC*, 184). Son rêve met en scène les figures majeures déjà mentionnées, à savoir le père et le frère, à côté de Léger, frère attardé de Claude et seule personne à lui témoigner d’intérêt et même d’amitié parfois. Tous les détails insistent sur ses rapports aux deux figures familiales, tout en creusant sa solitude et rapprochant l’attente de son objet : le suicide. Ainsi, le décor exploite le familial, à savoir la Ferme-du-Pas vers laquelle il se dirige pour l’y découvrir entourée de ruines : « il n’y avait plus ni mur d’enceinte, ni cour, ni

bâtiments annexes, rien qu'une terre rocailleuse et des friches alentour » (JC, 184). Si « les ruines oniriques agissent comme une machine à remonter le temps », car elles « servent une dynamique de transgression des barrières temporelles »<sup>425</sup>, il est évident que cette transgression est un appel à la mort, puisque Marceau désire la régression dans le néant. Il n'existe plus de remparts pour lui, qui est descendu à l'essentiel du Moi, et c'est la raison pour laquelle la Ferme-du-Pas est dépouillée de ses richesses et réduite à la seule maison. La couleur dominante est le bleu, la couleur la plus immatérielle<sup>426</sup> et la plus froide :

La lumière n'était ni de jour, ni de nuit, ni de crépuscule. Une lumière crayeuse, bleuâtre. Tout était bleu ; les murs de la maison, les volets, la porte, le toit, étaient peints en bleus de diverses tonalités tirant vers le violet, vers le vert, le turquoise ou l'azuré. (JC, 184)

C'est bien sur cet appel à l'immatérialité qu'insiste le rêve, sur un appel du suicide qui colore tout en bleu, faisant ainsi la transition vers l'instant de la mort. Ainsi, c'est le monde connu qui éclate pour faire la place à celui du vide<sup>427</sup>, à celui de la mort où tout est dissolu<sup>428</sup>. Si le bleu instaure la distance, car étant « profondeur, **éloignement**, renoncement, repos »<sup>429</sup>, la première personne dont Marceau s'éloigne est son frère, qu'il voit assis sur un banc en train de façonner une paire de sabots de bois. Éphraïm le regarde s'approcher et ses yeux expriment la tristesse, tandis que Marceau remarque la couleur de sa peau : « un bleu roi vif, très beau » (JC, 184). C'est la couleur de celui qui avait eu le courage d'affirmer son indépendance par rapport à l'autorité paternelle et aussi d'assumer son acte pleinement. Le père se dessine sous des traits flous – « silhouette trapue, noueuse » (JC, 184) – tandis que la couleur de sa peau est bleu sombre, virant au noir. Hostile, il reste à l'épier dans l'embrasement de la porte. L'image paternelle revient bientôt, par l'intermédiaire de Léger, avec qui elle contraste fortement. Ainsi, Marceau voit Léger perché sur le toit, en train de jouer au bilboquet.

<sup>425</sup> Georges Romey, *Dictionnaire de la symbolique des rêves*, op. cit., p. 552.

<sup>426</sup> Voir, à cet égard, Jean Chevalier ; Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 129.

<sup>427</sup> « [...] la nature ne le présente généralement que fait de transparence, c'est-à-dire de vide accumulé, vide de l'air, vide de l'eau, vide du cristal ou du diamant. Le vide est exact, pur et froid ». *Loc. cit.*

<sup>428</sup> « Appliquée à un objet, la couleur bleue allège les formes, les ouvre, les défait. Une surface passée au bleu n'est plus une surface, un mur bleu cesse d'être un mur. Les mouvements et les sons, comme les formes, disparaissent dans le bleu, s'y noient, s'y évanouissent comme un oiseau dans le ciel. Immatériel en lui-même, le bleu dématérialise tout ce qui se prend en lui ». *Loc. cit.*

<sup>429</sup> Georges Romey, *Dictionnaire de la symbolique. Le Vocabulaire fondamental des rêves*, Tome 1, « Couleurs et couples de couleurs, métaux et minéraux, végétaux, animaux », op. cit., p. 67.

Cependant, au lieu d'une boule de bois, c'est « un grand soleil bleu outremer qui ne rayonnait pas » (JC, 185) qui se trouve à l'autre bout de la corde. Dans beaucoup de rêves, le soleil est identifié facilement, car « **il symbolise le père** du rêveur ou de la rêveuse et, par assimilation, les principes masculin et d'autorité »<sup>430</sup>. Ainsi, la vie reste sans issue pour Marceau : d'un côté, Ambroise avait chassé son frère et de l'autre avait hâté le départ de Léger, tout en augmentant son emprise sur lui-même. Dans ce paysage apparaît ensuite un cercle de fer rouillé en train de dévaler la pente devant la ferme avec grand bruit, mais sans que les acteurs du rêve s'en aperçoivent. Figure parfaite, le cercle est en même temps une forme fermée sur elle-même, suggérant ainsi que la détresse de Marceau est sans issue et le pousse à une descente vers la mort, sans que les autres interviennent. En témoigne aussi la rouille qui, en attaquant le métal, devient l'« image d'une angoisse qui ronge le rêveur », car « tout objet, tout véhicule rouillé trahira un comportement périmé, nocif, voire dangereux »<sup>431</sup>. Le dernier élément prêtant à interprétation est un orvet qui surgit sur le torse du père et se cache ensuite « entre les pierres violâtres du mur » (JC, 185), brisant sa queue dans sa fuite. Restée accrochée à la paroi de la niche, elle ressemble à une « petite larme couleur d'or qui déjà ternissait sur le mur, – et lui brûlait les joues, à lui » (JC, 186). Symbolisant, à partir d'une approche chrétienne, « l'âme qui recherche humblement la lumière, par contraste avec l'oiseau [...] qui possède des ailes pour voler vers les sommets »<sup>432</sup>, le lézard est ici image de l'échec de cette démarche, car la couleur de sa queue s'assombrit, et c'est sur ce ternissement que Marceau se réveille, « les joues en feu » (JC, 186).

Structure de l'échec, le rêve précipite l'attente du suicide, car à l'issue du sommeil, se sachant abandonné de tous, Marceau s'abandonne lui-même, en proie à « une détresse aride » (JC, 186). Répondant à l'appel de cette couleur « qui ne pouvait s'atteindre » (JC, 187), il choisit d'aller se pendre dans la forêt qui, de loin, paraît toujours si bleue. « Et ce bleu intouchable, inapprochable même, l'enchantait. » (JC, 187) Ce cheminement vers la fascination de l'ultime issue possible est ce qui unit le suicide à l'attente : « [...] si le suicidé dit “non” à sa vie terrestre, c'est qu'il attend un mode d'être qui “ne soit pas” cette vie »<sup>433</sup>.

<sup>430</sup> Georges Romey, *Dictionnaire de la symbolique. Le Vocabulaire fondamental des rêves*, Tome 2, « Personnages, Parties du corps. Formes et volumes. Astres », *op. cit.*, p. 512.

<sup>431</sup> Hélène Renard, *Dictionnaire des rêves*, *op. cit.*, p. 600.

<sup>432</sup> Jean Chevalier ; Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 568.

<sup>433</sup> Pedro Lain-Entralgo, *L'Attente et l'espérance. Histoire et théorie de l'espérance humaine*, *op. cit.*, p. 508.



#### 4.4 L'attente active et le rêve

Dans tous les rêves analysés jusqu'à présent, le rêveur jouait plutôt un rôle passif : amoureux, il était invité à mettre fin à son attente, en l'assouvissant ou bien en lui mettant un terme. Angoissé, il faisait l'apprentissage du sentiment de l'inévitable, tandis qu'attiré par la mort, il réévaluait ses attaches et sa solitude. Le rêve peut, cependant, agir comme une structure d'attente qui sollicite une réaction au réveil. Le rêveur acquiert alors un rôle actif, car quelque chose est attendu de lui dont il prend conscience en rêve. C'est précisément ce qui arrive à Déborah dans *Tobie des marais*, où le rêve permet une sorte de dialogue entre le monde des vivants et celui des morts afin que le rituel de séparation des deux soit réalisé selon la tradition.

Inspiré par l'histoire biblique de Tobie, que le judaïsme ne reconnaît pourtant pas comme canonique, *Tobie des marais* puise néanmoins aux sources des traditions juives. Le respect de ces traditions, ainsi que leur transmission de génération en génération est la mission qu'assume Déborah, l'arrière-grand-mère de Tobie : elle « venait de loin, loin dans le temps et dans l'espace » (*TM*, 47). Afin de souligner son rôle de passeur, le texte lui consacre un chapitre entier où l'on établit une généalogie allant de ses parents et descendant jusqu'au personnage éponyme du livre. Ainsi apprend-on qu'à l'âge de dix-neuf ans, à la suite de la mort du père, la famille Rosenkranz, originaire de la Galicie polonaise, s'embarque sur un bateau à destination de l'Amérique. C'est lors de ce voyage que Déborah assiste impuissante à la mort de son frère Mordechaï, à la perte de raison<sup>434</sup> que cela engendre chez sa mère et, finalement, au suicide de celle-ci dans l'espoir vain de vaincre les forces du mal qui lui ont ravi son fils. Si, témoin de cette scène, Déborah n'oublie pas d'exécuter « sans même réfléchir les gestes que les siens ont toujours accomplis dans le deuil » (*TM*, 53), la flamme d'une bougie lui fait défaut. Ce manque à l'accomplissement du rituel se reflète « au cours de la neuvième nuit de ce voyage d'exil à rebours » (*TM*, 60) – le Nouveau Monde lui est refusé à cause d'une maladie des yeux – dans un rêve

---

<sup>434</sup> Sa folie rappelle celle qui saisit Pauline dans *Nuit-d'Ambre* à la mort de Petit-Tambour. Les deux mères s'accrochent aux cadavres de leurs fils ignorant le relent dû à la décomposition de la chair et vont jusqu'à les accompagner – l'une dans la tombe (Pauline s'y jette afin de recouvrir de corps de l'enfant de sa propre chair, mais son mari l'en extrait de force) et l'autre dans le « cimetière marin » (pour emprunter le titre d'un poème de Paul Valéry) dont les eaux ne tardent pas à l'engloutir.

significatif puisqu'elle n'en avait plus fait « depuis des mois » (*TM*, 60). Dans ce rêve, elle revoit « la chevrette nommée Mejdele, sa préférée parmi toutes les chèvres qui s'étaient succédé dans la cour de leur maison en Galicie » (*TM*, 60), en train de brouter l'écume des vagues. Suivant un chemin invisible, connu uniquement d'elle-même, la chèvre interrompt à un moment donné sa course et s'immobilise, « pour mieux se mettre aux aguets » (*TM*, 61), en attente donc, les oreilles tendues. Tout en elle renvoie aux défunts, jusqu'à ses yeux qui « brillaient comme la flamme du souvenir que l'on allume » (*TM*, 61) en leur honneur. C'est alors que Déborah entend le chant du père, le chantre Yoshe Rosenkranz, chant dont les modulations plaintives s'accordent « à la rumeur des vagues, aux mugissements du vent » (*TM*, 61). Quelque chose manque et ce manque reflété dans l'esprit de Déborah lui fait accomplir des gestes de somnambule. Ainsi va-t-elle jusqu'à la poupe où elle se rend compte que « la voix du père berçait la nuit, berçait les morts sans sépulture » (*TM*, 62). Son rêve lui fait comprendre qu'on attend d'elle quelque chose de plus, car son intuition lui dit que « là se trouvait l'endroit où son frère et sa mère avaient été immergés » (*TM*, 62). Cependant, à défaut de bougie ou de feu, elle arrache un pan de sa veste qu'elle jette aux eaux tout en prononçant une bénédiction. Cet ultime geste semble satisfaire l'attente de l'au-delà, puisque la silhouette de Mejdele s'efface peu à peu tandis que le chant du père ne se fait plus entendre. En échange, une clarté particulière s'étend sur les eaux de la mer. Qui plus est, tradition et sépulture trouvent un symbole privilégié dans cette vaste étendue aquatique, car la psychanalyse des rêves en fait l'expression de l'inconscient collectif :

*Jung* dit dans un ouvrage : « La mer est le symbole de l'inconscient collectif, parce qu'au-dessous des reflets brillants de sa surface, elle renferme des profondeurs insoupçonnables. » Et encore : « La mer est un lieu de prédilection pour la naissance des visions, c'est-à-dire pour l'interruption de contenus inconscients ». <sup>435</sup>

Ainsi, le rêve de Déborah est une structure d'attente, car les visions demandent compensation et le personnage ne tarde pas à ressentir ce manque qu'elle comble de son mieux.

---

<sup>435</sup> Ernest Aeppli, *Les Rêves et leur interprétation. Avec 500 symboles de rêves et leur explication*, op. cit., p. 215.

#### 4.5 Le rêve prémonitoire et la mise en attente du lecteur

Les rêves analysés *supra* mettaient en cause directement et explicitement les rêveurs et leurs situations particulières, mais il est des personnages dont les rêves ont une portée plus étendue, rattachée à des événements touchant à la communauté, voire à l'humanité tout entière. Ce sont des rêves qui ne laissent pas de trace après le réveil, ni ne mettent en alarme les rêveurs. En échange, au niveau du récit ils s'avèrent prémonitoires, car ils préfigurent des événements d'impact majeur sur les protagonistes en question, mais pas seulement. La mise en scène intrigue par l'accumulation d'éléments négatifs, mais c'est le lecteur qui est pris dans la trame du récit, car l'auteur joue sur sa mémoire du texte et l'oblige à se confronter à un horizon d'attente. Si l'apparition du rêve n'est pas inhabituelle en elle-même, son interprétation suscite l'intérêt du lecteur puisque, en habitué de l'univers de Sylvie Germain, il sait y déceler les indices qui annoncent un bouleversement futur dans l'histoire.

Le rêve qui comporte tous ces ingrédients est celui que fait Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup après la mort de sa fille, Margot, mais avant que son corps ne soit trouvé. La douleur à l'œil gauche, causée par la disparition d'une étoile à chaque fois qu'il perd l'un de ses enfants lui fait « pleurer, pleurer jusqu'à l'épuisement, sans même savoir pourquoi » (LN, 233) et rêver aussi, bien que « tout éveillé » (LN, 233). Le manque d'explication pour ses larmes a de quoi intriguer vu le contexte précis, mais le rêve éclaire cet aspect puisqu'il préfigure aux yeux du lecteur la Seconde Guerre mondiale et surtout l'Holocauste. D'abord, le rêveur voit un lit immense, charrié par les eaux toujours plus boueuses d'un fleuve, et dont le baldaquin introduit une note d'intimité particulière, car il évoque un lit de nocces. Au milieu du lit, une femme est en train de se peigner. Ce fragment rappelle, par presque tous les détails, l'échec amoureux de Margot et sa folie : le baldaquin évoque un lit de nocces, mais où la femme est seule, tandis que sa solitude est soulignée par la disproportion<sup>436</sup> entre l'objet et le corps. « Symbole de la vie et de la fécondité, en raison de sa prodigieuse faculté de reproduction et du nombre infini de ses œufs »<sup>437</sup>, le poisson est ici dépouillé de ces valeurs : le peigne qu'utilise Margot dans le rêve est « un squelette de poisson aux arêtes très fines et argentées »

---

<sup>436</sup> Disproportion que l'on retrouve dans *L'Enfant-Méduse*, où Lucie semble minuscule dans le lit où elle doit subir les abus de son frère. Voir *supra*, pp. 98-99.

<sup>437</sup> Jean Chevalier ; Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, op. cit., p. 773.

(*LN*, 233) et de sa chevelure tombent « de tout petits poissons couleur de craie » (*LN*, 233). Cependant, la femme du rêve préfigure des atrocités futures. Ainsi, les rives du fleuve perdent leur végétation, tandis que de « hauts remblais de terre caillouteuse hérissés de fils barbelés » (*LN*, 233) le surplombent. Derrière les barbelés, Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup voit indistinctement des silhouettes d'hommes et des toits de baraques dont les cheminées laissent s'échapper une fumée noire. Les gestes des silhouettes sont bizarres, mélangeant la danse et l'imploration. C'est à ce moment que la femme change elle aussi : chauve, elle lave sa chevelure en sang dans les eaux du fleuve qui rougissent progressivement. Cela nous fait penser aux prisonniers tondus des camps de concentration, mais aussi au fait que dans certains camps, la chevelure des femmes était gardée afin d'être utilisée plus tard dans l'industrie textile. À cela s'ajoutent d'autres femmes en train de laver leur linge dans l'eau du fleuve, des linges qui sont, en fait, « des peaux, de grands pans de peaux humaines » (*LN*, 234).

Ensuite, le rêveur voit le lit enlisé dans des cendres. Les femmes font place à un bohémien qui promène en laisse un ours blanc. Vitrier, le bohémien, « grotesquement vêtu de la tenue de noces de Margot » (*LN*, 234), porte sur son dos des vitres gravées de dessins qui représentent les femmes mortes de la famille de Nuit-d'Or. On voit courir nus une femme et quatre jeunes enfants, mais cela n'est point anodin, tout comme l'ours qui pousse une sinistre rengaine reprenant sans cesse le mot « cendres », alors que les lavandières réapparaissent et disent « Roses ! Roses ! Roses ! » « sur un ton incantatoire » (*LN*, 235). Tout cela pendant qu'« une pluie de cendres, d'un gris extrêmement doux et soyeux, tombe du ciel sans faire de bruit » (*LN*, 235). Les derniers mots appartiennent pourtant à une poupée qui remplace tous les autres personnages et qui, du haut d'un tabouret démesuré, crie « Sssang Ssssang Cendres » (*LN*, 235). Les détails qui sollicitent l'attention du lecteur déjà habitué au réseau de prolepses qui soutient la trame romanesque du premier livre de Sylvie Germain<sup>438</sup> ne manquent pas. Rêve prémonitoire, il s'offre au lecteur comme unité de sens à valeur de présage. Et si, pour l'instant, le plus grand mystère reste la femme aux quatre enfants, il sait que le développement du récit apportera un éclairage sur cette apparition. Pour ce qui est des autres détails, ils annoncent un événement majeur propre à bouleverser l'existence des Pénier. Conscient qu'il a affaire à une saga, et suivant attentivement le fil historique parallèle au familial, on devine facilement que la lignée des Pénier connaîtra cet épisode

---

<sup>438</sup> Voir *supra*, le chapitre sur l'attente et l'effet d'anticipation (p. 53).

aussi. Effectivement, les roses mentionnées plus haut ouvrent la voie à une nouvelle histoire d'amour pour le personnage principal, car il fera la connaissance de Ruth qui sera sa femme préférée mais qui, juive, sera déportée avec leurs quatre enfants à Sachsenhausen. Le sang d'Alma, la petite fille de Ruth, et les cendres de la mère et des quatre enfants qu'elle a avec Nuit-d'Ambre accomplissent ainsi les visions vers la fin du livre – chose à laquelle le lecteur s'attend d'autant que le motif du sang revient quelques pages plus loin, dans un cauchemar que fait la jeune femme. Si les visions nocturnes de Nuit-d'Or sont bien denses, Ruth fait un rêve de sang et de nuit, qui vient renforcer les soupçons du lecteur, d'autant que la description que fait bientôt Nuit-d'Or de son pays introduit clairement la certitude de la guerre :

C'est là-haut, tout au nord, un peu à l'est, près de la frontière. Il y a la Meuse. Et des forêts. Beaucoup de forêts. Autrefois même il y rôdait des loups. Et puis il y a la guerre, aussi, qui passe toujours par là. (*LN*, 249-250)

Selon nous, ces deux rêves s'adressent plutôt au lecteur comme un défi herméneutique. En même temps, cependant, les visées sont plus larges : impliqué dans le développement du récit, il est amené à l'anticiper, ne serait-ce que partiellement. Rêve prémonitoire, porteur de mauvais présages, il a, de manière étrange, peu d'effet sur les protagonistes. En échange, il semble servir un autre but, à savoir celui de stimuler l'attente du lecteur.

La plupart du temps, le rêve n'est pas une insertion gratuite dans le récit. Il est plutôt un élément actif pour la diégèse dans la mesure où il constitue une unité de sens cohérente, étayée sur un échafaudage symbolique et psychanalytique. Qui plus est, il apparaît souvent chez des personnages en attente de quelque chose. Cette attente, ses raisons et sa réalisation sont pourtant mises en question. Là où l'assouvissement du désir amoureux est possible, le rêve agit en catalyseur. Si l'amour en question est frappé d'interdit, comme celui de Nuit-d'Ambre pour sa sœur, le rêve brasse des scènes propres à souligner l'inutilité de cette attente et tâche ainsi d'y mettre fin. Cela se réalise également là où le couple se dissout par la mort de l'un des amants, mort que l'autre ne parvient pas à accepter. Dans ce cas, le rêve travaille moins la violence des images et accompagne le rêveur sur son chemin de lente séparation du corps aimé. Cruel, il peut mettre en scène l'inévitable que le rêveur attend et fuit en même temps. Loin d'en tirer

leçon par une orientation plus sereine vers un avenir différent, le rêveur reste pourtant figé dans le passé et l'habitude, pour finalement succomber au désespoir et se laisser mourir. Si la mort est ici un aboutissement de la détresse, elle peut également être désirée, faisant ainsi l'objet d'une attente. Le choix du suicide pour mettre fin à ses propres déceptions est confirmé par le rêve qui les remet en question ; ce dernier favorise même le passage à l'acte. Incitation à l'amour, incitation à la mort, il fait ainsi la part à Éros et à Thanatos en même temps. Situation en marge, celle où le rêve devient pont entre les vivants et les morts insiste sur le motif de la réparation. Ainsi, il incombe au rêveur d'apaiser l'âme du défunt en accomplissant les gestes rituels attendus. Enfin, le rêve peut avoir une fonction narrative : s'il trouble les protagonistes, il s'adresse avant tout au lecteur, qu'il met en attente par rapport au développement futur du récit. L'élément onirique interroge donc, tout en taisant les réponses qui, elles, ont besoin du temps pour mûrir, chez le personnage comme chez celui qui lit.

## 5. L'attente mystique

Si l'interprétation des rêves et l'exploration de leur caractère prémonitoire a un côté païen, malgré leur importance pour notre étude de l'attente comme principe d'articulation de l'œuvre romanesque chez Sylvie Germain, il est temps d'aborder un aspect qui la définit en particulier, à savoir celui de la quête mystique. Classée par Dominique Viart parmi les « nouveaux mystiques »<sup>439</sup>, l'auteur, puisant aux sources du judaïsme et du christianisme, est la porte-parole, à l'écrit, d'une nouvelle alliance entre l'homme et Dieu. Sceller cette alliance équivaut à une réconciliation entre le haut et le bas, à travers la prise de conscience de cette relation en tant que besoin individuel, mais aussi divin. Ce qui intéresse, c'est le développement d'une interrogation où le mot Dieu renvoie moins à une entité toute-puissante et plus à une divinité déchue de sa gloire, vulnérable dans sa solitude. Qui plus est, abandonnée par ses fidèles oubliant leur soif de libre arbitre, elle se voit reprocher l'indifférence et surtout le manque d'implication face aux atrocités ayant ravagé l'histoire de l'humanité. Il s'agit d'un Dieu censé répondre aux attentes de l'homme en quête d'explications et de solutions à ses

---

<sup>439</sup> Dominique Viart ; Bruno Vercier ; Franck Evrard (collab.), *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations, op. cit.*, pp. 347-352.

problèmes existentiels ou prodiguer un bonheur dont l'humanité elle-même n'est pas capable. Dans ce dialogue où Dieu reste en permanence muet, l'homme se réduit à une voix perdue dans un désert silencieux. Cependant, une fois l'interrogation amorcée, elle devient tenace, mêlant intérêt pour le soulagement des peines ici-bas et le salut là-haut, après la mort. Quant au mur de silence contre lequel butent toutes les questions, toutes les imprécations, il se dresse comme signe d'une discrétion divine qui s'impose une limite<sup>440</sup> afin de ne pas entraver la liberté humaine :

Pour pouvoir créer, c'est comme si Dieu se donnait à lui-même, à sa toute-puissance, des limites. Il doit « se retirer » du monde et laisser place, pour permettre l'émergence du monde, le déploiement de la liberté humaine. Dieu borne son pouvoir pour nous faire de la place.<sup>441</sup>

S'accommodant mal de cette liberté qui est celle de trop souffrir ou faire souffrir l'autre, il arrive que l'homme lève son regard vers le ciel, demandant à Dieu de venir en son aide. Comme sa requête ne reçoit jamais de réponse, l'humilité se mue vite en révolte ou bien en doute. Quoi qu'il en soit, l'idée même de Dieu intrigue celui qui se pose le problème de sa finitude et de son salut. S'il existe des personnages tenaces dans leur foi, il y en a d'autres chez qui arriver à une forme de croyance fait l'objet d'une quête intérieure appuyée par les ressources thérapeutiques et mystiques de l'âme. Ce ne sont pas les heureux – peu nombreux chez Sylvie Germain – qui connaissent ce parcours ; chez eux la foi est une certitude, tout comme l'existence de Dieu. Les cas les plus intéressants sont ceux des hommes qui *achoppent*, comme par hasard, sur l'idée de salut et, implicitement, sur celle de la foi et de Dieu à un moment quelconque de leur vie, ou bien lorsqu'ils traversent des périodes de rupture avec eux-mêmes ou avec les

---

<sup>440</sup> Cette idée de limite apparaît déjà dans *Les Échos du silence*. Elle est mise en relation avec la solitude divine : en se retirant du monde, en observant le silence, Dieu se rend également vulnérable à l'indifférence des hommes. C'est ce qui advient, car le monde progresse, entre autres, vers un idéal d'autosuffisance. Cependant, le même monde se voit confondu lorsque le mal sévit au cœur de la civilisation. L'idée générale est alors celle d'un besoin réciproque qui mettrait Dieu et l'homme en relation de dépendance réciproque : « Tel est le paradoxe : Dieu se retire de sa Création pour permettre aux hommes de forger et de laisser s'épanouir pleinement leur liberté, mais, par cet admirable don même, il met les hommes en tragique péril, car ils sont foule ceux qui fourvoient leur liberté en se laissant griser par la "vacance" de la terre, par ce bel usufruit dont ils veulent jouir à outrance ; et les justes soumis à l'épreuve du mutisme de Dieu aux heures de détresse, soumis à l'ordalie des ténèbres, placent encore et toujours leur espérance en ce Dieu très absent. Mais peut-être qu'ainsi, ces justes éprouvés et demeurés fidèles, frôlent-ils alors dans leur errance, dans l'abandon et l'affliction où ils sont plongés, ce Dieu lui aussi en exil, abandonné de lui-même, en et par lui-même ? Dieu en sa nudité, en sa très folle vérité ». Sylvie Germain, *Les Échos du silence*, Paris, Albin Michel, coll. « Espaces libres », n° 166, 2006, pp. 87-88.

<sup>441</sup> Sylvie Germain, *Le Vent ne peut être mis en cage*, Bruxelles, Alice Éditions / RTBF Liège, coll. « L'intégrale des entretiens "Noms de Dieux" d'Edmond Blattchen », n° 31, 2002, p. 19.

autres. Se retrouver seul, se sentir perdu, n'ayant plus d'attaches stimule l'introspection. Les personnages en question se tournent alors vers eux-mêmes et ce qui intrigue devient, peu à peu, nécessité intime. La voie n'est jamais lisse, mais souvent interrompue et jalonnée d'instantanés de renoncement. Heureusement, sa reprise est assurée grâce à des rencontres de hasard et de dialogues qui donnent une nouvelle impulsion au questionnement et stimulent l'attente d'une révélation intérieure. Non que l'individu soit capable d'aboutir à un tête-à-tête avec Dieu : à l'intérieur, comme à l'extérieur, le silence reste parfait, mais il dessine des potentialités insoupçonnées, des immensités de sens. Ainsi, la quête intérieure se départit de la possession, afin d'embrasser l'approche de la caresse<sup>442</sup>. L'opportunité du salut est *caressée*, apprivoisée et c'est la disponibilité personnelle envers cette possibilité, relevant moins d'une certitude que d'une attente permanente, qui sauve. C'est une collaboration entre silence intérieur et silence extérieur qui doit se forger afin que l'homme fasse la paix avec un Dieu jusqu'alors ignoré ou bien écarté de l'existence intime :

Il y a toujours cette participation, cette collaboration. C'est ça, l'Alliance. C'est une collaboration entre celui que l'on appelle Dieu et la personne humaine. Avec toutes ses défaillances, mais aussi sa capacité de penser, de désirer, d'essayer de s'orienter vers la délivrance.<sup>443</sup>

Pour parvenir à cette collaboration, les personnages s'inscrivent dans une démarche initiatique et, souvent, auto-initiatique. Une prise de conscience brusque ou le glissement subreptice d'une pensée relative à la question du rapport avec le divin instaurent un état d'attente, car les possibilités de connaissance sont vastes. La leçon universelle est celle de la patience et de l'attention – ingrédients indispensables à l'attente mystique teintée d'espérance : « attente et confiance<sup>444</sup> sont, donc, les éléments

---

<sup>442</sup> Inspirée par Emmanuel Levinas et retrouvée chez Marc-Alain Ouaknin, cette idée insiste sur le fait que le parcours spirituel doit se faire à partir d'un besoin individuel en dehors de toute certitude établie. Ainsi, il ne s'agit pas de posséder la vérité de l'existence de Dieu, mais d'accueillir la possibilité de cette existence et d'œuvrer patiemment autour d'elle en son for intérieur. Cf. « Lorsqu'il [Ouaknin, n.n.] fait cet éloge de la caresse, qui est un effleurement où le désir est toujours à l'état de désir, d'élan, il refuse toute volonté de mainmise, de pression, d'étreinte, qui peut être un écrasement et surtout une possession. Quand vous êtes dans la caresse et l'effleurement, vous ne pouvez pas être dans la possession ; vous ne dites pas "cela est à moi", c'est comme un échange d'énergie, une profonde reconnaissance dans l'intimité et la distance mêlées. Et cela inclut l'idée de souplesse, de tolérance, de patience ». *Ibid.*, p. 22.

<sup>443</sup> *Ibid.*, p. 72-73.

<sup>444</sup> À cela près que la confiance n'est pas donnée au départ, mais fait également objet d'attente et de quête. Cela dit, si les personnages de Sylvie Germain engagés sur une voie de découverte mystique ne finissent pas en convertis, ils finissent par être confiants en leurs ressources intérieures épaulées par l'acceptation de l'idée d'une présence divine.



de base de la structure anthropologique de l'espérance »<sup>445</sup>, tandis que « la patience conduit à l'espérance »<sup>446</sup>. Ailleurs, cependant, la foi et le temps qui effeuille la vie ne font qu'un : imperturbable dans sa confiance, le personnage est un monument d'endurance mystique et de ténacité religieuse. Il se peut également que le divin soit invoqué afin qu'il intervienne pour l'accomplissement de quelque miracle attendu ici-bas. Tentation du ciel, donc, rappelant la triple tentation du Christ par Satan<sup>447</sup>. Enfin, après un drame personnel, on peut invoquer Dieu afin de lui réclamer des comptes. Pour un bref laps de temps, la douleur diminue et se laisse remplacer par la colère, mais l'absence de foi profonde fait que ce questionnement *in absentia* est de courte durée et reste sans issue.

### 5.1 *In spe contra spem*<sup>448</sup> : *Jours de colère*

*Jours de colère* est l'un des livres les plus riches pour ce qui est des formes variées que peut prendre l'attente. En même temps, force est de constater que, associée à la thématique religieuse, l'attente est moins manifeste : en effet, le roman met en scène des personnages rappelant les deux premiers ouvrages de Sylvie Germain, mais le traitement du filon spirituel y est modéré : ce n'est pas la révolte contre le ciel qui éclate ici, mais l'amour envers le divin qui se déploie paisiblement chez un personnage féminin. Après *Le Livre des Nuits* et *Nuit-d'Ambre* qui opposent les passions du corps au cheminement plus tordu de l'esprit, ce troisième ouvrage semble faire place à la lumière. Une lumière pourtant qui connaît des oscillations brutales entre le tendre et le brûlant, selon qu'elle met à nu les folies des cœurs et de la raison. Le temps n'est pas encore venu où le questionnement sur Dieu arrive à s'imposer aux tourments que provoque le corps. Ainsi, *Jours de colère*, malgré son titre emprunté au rite catholique romain, reste le théâtre où l'attente est mise au service en particulier de

---

<sup>445</sup> Pedro Lain-Entralgo, *L'Attente et l'espérance. Histoire et théorie de l'espérance humaine, op. cit.*, p. 538.

<sup>446</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>447</sup> Cet épisode apparaît dans trois des quatre Évangiles : *Luc*, 4, 1-13 ; *Marc*, 1, 12 ; *Matthieu*, 4, 1-11 (*La Bible de Jérusalem*). Chez Marc, les détails manquent ; on apprend uniquement que Jésus a passé quarante jours dans le désert afin d'être tenté par le diable. Chez saint Luc et saint Matthieu, les trois tentations sont détaillées qui concernent le corps, la soif de pouvoir et la mise en question de la nature divine du Christ.

<sup>448</sup> « *In spe contra spem*, espérant contre toute espérance : formule magique et difficile. Elle contraint le chrétien à attendre la seconde venue du Christ, la résurrection de son corps et la gloire sans fin ». Pedro Lain-Entralgo, *L'Attente et l'espérance. Histoire et théorie de l'espérance humaine, op. cit.*, p. 41.

l'assouvissement des désirs violents, impliquant possession ou vengeance. Avec, pourtant, de constants éclaircissements opérés par la foi.

L'adjectif « constant » convient parfaitement pour caractériser la relation que les personnages<sup>449</sup> ont avec Dieu. Dans ce livre, la foi est hors de doute. Attendre rime également, de ce point de vue, avec la confiance dans l'objectif proposé. Le début du récit installe d'emblée l'unité et la disparité à la fois, car la colère et la beauté, l'excès et la contenance coexistent de manière quasi naturelle dans un (in)certain hameau appelé le Leu-aux-Chênes. C'est ce qui est suggéré d'abord par la présence des deux patriarches du lieu. D'un côté, dans sa Ferme-du-Pas, Ambroise Mauperthuis ferme son cœur face à toute forme de divinité en le cadénassant de sa « folie furieuse, comme un éclat de foudre qui se pétrifiait en plein ciel » (JC, 15). De l'autre côté, à la sortie du hameau, dans la Ferme-du-Bout située « en amont de la route », la folie s'insère imperceptiblement mais durablement dans le cœur d'Edmée Verselay. Une folie qui a la Vierge pour objet d'adoration<sup>450</sup>, non de possession, et qui oriente sa vie jusqu'à la fin, malgré la mort qui emporte nombre de ses proches.

Ensuite, tout s'accorde pour suggérer l'écart du lieu par rapport à la civilisation ou à toute communauté plus grande ou mieux structurée. L'emplacement du hameau n'est pas indiqué, son nom n'est connu et véhiculé que par ses habitants. Il semble avoir une structure indéterminée, vaguement en boucle grâce à l'emplacement des deux fermes. Bien que tellement petite « qu'il semblait n'y avoir pas grand sens à distinguer en lui un commencement et une fin » (JC, 17), la distance entre les deux fermes est « fabuleuse » et, qui plus est, « tout peut arriver en deux points de l'espace, aussi rapprochés soient-ils, et, selon l'événement qui survient en chacun, le lieu peut s'en trouver écartelé. » (JC, 17) On retrouve les mêmes traces de fantastique, voire de mythique qui sont familières depuis *Le Livre des Nuits*.

Cela ne reste pas sans influence sur l'aspect religieux, où les registres païen et chrétien se mélangent selon les expressions successives de la colère et de la beauté.

---

<sup>449</sup> Cette constance de la foi est présente chez Edmée Verselay – dont le cas est pertinent à cette analyse puisqu'elle est en relation d'attente avec l'élément divin – et aussi chez ses petits-fils. Rustres dans la manifestation de leur foi le jour de la bénédiction d'une statue de la Vierge, ils l'assument naturellement, peut-on comprendre, jusqu'à la fin de leurs jours. Cependant, ils ne feront pas l'objet de notre étude, car cette foi n'engendre pas d'attente. Elle engendre tout au plus une rêverie constante chez Eloi-l'Ailleurs, épris d'un lointain fantastique vers lequel ses pensées migrent sans cesse. Aux neuf frères et à leur grand-mère on peut ajouter l'expérience spirituelle d'Éphraïm qui, inconsolé de la mort de son épouse, choisit de finir ses jours dans une abbaye, « venu apprendre le renoncement à soi » (JC, 310).

<sup>450</sup> À la différence d'Edmée, Ambroise Mauperthuis est mû uniquement par le désir de *posséder* et là encore, ses biens sont matériels ou corporels. Nulle trace chez lui de possession mystique.

Quelque chose de mystique presque entoure le Leu-aux-Chênes : rares sont les étrangers qui y parviennent et c'est toujours à ses habitants de descendre dans les villages d'alentour, le dimanche. Bien que sauvages et taciturnes aux yeux des autres, ils ne mènent pas leur vie en dehors de la Parole de Dieu. Contre toute attente, la foi s'est frayé passage jusqu'au hameau d'en haut, empreinte pourtant de l'âpreté de la nature (ce qui renvoie toujours à une forme de spiritualité chrétienne aux accents d'animisme) :

Et pourtant si, elle était bien montée jusque là-haut, mais alourdie il est vrai par la boue des chemins toute pétrie encore de vieilles croyances, d'antiques peurs et de confuse magie. Tout enchevêtrée surtout aux racines, surtout aux branches, à l'écorce des arbres ; toute secouée de vent, battue de pluie, comme les feuillages épais aux ombres denses. (*JC*, 18)

Il s'agit pourtant d'une foi simple, exprimée plutôt par des silences, car « pauvre en mots », mais « tenace et rigoureuse » (*JC*, 19). C'est à partir de ces données que l'on peut mieux comprendre l'état de veille permanente qui guide Edmée Verselay tout le long de son existence. La grâce qui, selon elle, lui vient de la Vierge, lui fait graduellement confondre la vie et la mort ; aussi vit-elle chaque moment dans l'attente de l'appel divin. Sa foi diffère de celle des autres ; mue par la conviction que tout ce qui lui arrive est, malgré tout, l'expression d'un miracle, Edmée la pare de valeurs bien particulières. Ainsi, elle a une couleur : elle est bleue, « du bleu azur du manteau de la Vierge » (*JC*, 20). Puis elle sert de garantie pour renforcer d'autres croyances ancrées plutôt dans la tradition du lieu. Le seul exemple donné est celui de la neige qui, tombée le premier jour de mai, recèlerait « des vertus médicinales magiques » (*JC*, 20) : elle pourrait guérir aussi bien les maux du corps que ceux de l'âme. L'explication réside dans la conviction qu'il existe une communication incessante entre le ciel et la terre, exprimée à travers un brusque attendrissement de la Vierge pour le sort des hommes. Cette neige serait « les larmes très pures de la sainte Mère de Dieu émue soudain par un songe de profonde tendresse à l'égard des pécheurs et des malheureux de la terre » (*JC*, 20). À la lumière de la double attente – celle de Dieu et celle des hommes –, ces larmes seraient aussi l'expression d'une interruption manifestée lors de ce dialogue des éléments entre la terre et le ciel. Le mélange de croyances païennes et chrétiennes fait que, au moins pour Edmée Verselay, le silence de Dieu n'est pas à interroger.

Pour Edmée, l'attente se fait corps au moment où naît l'enfant qu'elle avait tant désiré et pour qui elle avait maintes fois prié. C'est dans ce contexte que l'attente d'un

signe de la part de la divinité se double d'un corollaire tant prêché par les Pères de l'Église, à savoir l'espérance – vertu théologique :

Reine était en effet le fruit très admirable de ses entrailles qui longtemps étaient demeurées stériles. Beau fruit tardif survenu tout au bout d'une espérance têtue, en récompense à des milliers d'*Ave Maria* ressassés au fil d'un chapelet aux grains de buis devenus pareils à des perles de marbre noir ou d'obsidienne à force d'être polis par ses doigts pleins d'opiniâtre ferveur. (JC, 21)

Seule dans le récit à tendre l'oreille, « du fond de la rumeur du monde vers le silence de Dieu » (JC, 320), Edmée est l'un des trois personnages qui entrent finalement dans « la folie de l'attente ». Cette aïeule ayant survécu à sa fille et à son beau-fils ne perd à aucun moment son espérance. Tendue depuis toujours vers l'au-delà, elle attend maintenant l'appel final sous le signe duquel elle a vécu toute sa vie. Désormais, elle se réjouit de se dissoudre bientôt dans le bleu de son attente caractérisée par une enthousiaste constance. Habitée par la foi, c'est la folie douce qui, heureusement, boucle le livre, celle de Mauperthuis ayant viré tout droit vers l'obsession. Edmée Verselay s'avère un personnage à part dans l'œuvre de Sylvie Germain ; c'est, peut-être, le plus complet, le plus fidèle et le plus représentatif pour une spiritualité qui ne fléchit jamais dans l'attente de la mort.

## 5.2 La loi du Talion : *L'Enfant Méduse*

La mort et la résurrection, le réapprentissage de la vie et de soi font la substance de *L'Enfant Méduse*. À l'origine de ce roman se trouve une histoire vraie qu'une femme raconte à l'auteur. Violée dans son enfance par un frère aîné, elle le lui reproche des années plus tard. Quelques jours après seulement, ce dernier meurt d'une crise cardiaque. Dans le livre, le reproche prend la forme du regard foudroyant de la Méduse – métamorphose maléfique qui s'opère chez la petite fille abusée par le frère : « Il ne se passait pas une semaine sans que l'ogre ne s'introduise dans sa chambre. Cela durait depuis près de trois ans » (EM, 120).

D'ailleurs, le roman s'articule autour de quelques thèmes étroitement liés : le regard, la perte de sa lumière et son enténébrement suivis du réapprentissage de cette lumière par une patiente élucidation spirituelle. On pourrait aussi déceler un long et attentif déplacement du regard du bas vers le haut, de la terre au ciel. Patience et

attention sont deux éléments propres à l'alchimie de l'attente en général et de l'attente mystique en particulier – qui marquent le cheminement de Lucie jusqu'à la reconquête de soi, en vue d'une renaissance.

Sous le poids écrasant du sujet – un abus sexuel qui entraîne la perte de l'enfance –, l'aspect mystique se double, comme dans les premiers livres de Sylvie Germain, d'éléments païens, en l'occurrence le mythe de Méduse. Cependant, la mise en scène du salut de l'âme renvoie à une spiritualité explicitement chrétienne. Cela se remarque dès qu'on analyse la structure du livre : ses cinq parties sont introduites par de courts extraits de la Bible organisés de manière à annoncer, successivement, l'enténébrement existentiel, l'arrachement aux ténèbres et la projection dans la lumière attendue. D'ailleurs, *L'Enfant Méduse* est le livre qui décrit le passage de l'attente imprégnée de vengeance à l'attente du salut par l'apprentissage de l'oubli et du pardon. À la manière des deux testaments de la Bible, les introductions aux *Légendes* (l'histoire proprement dite) ont un caractère prémonitoire, ce qui instaure une structure narrative en échos prolongés.

À partir de la perspective inspirée par l'élément religieux, deux personnages connaissent un parcours spirituel plus complexe, mais pas constant. Il s'agit de Lucie Daubigné et de sa mère Aloïse. La première *Enluminure*, étayée par l'extrait biblique, met en scène une éclipse – symbole d'un enténébrement temporaire mais catalyseur aussi, au cœur du présent, d'une attente que l'ordre naturel des choses se rétablisse. L'éclipse du soleil ne dure que quelques instants ; celle de l'âme de Lucie où la plonge le viol de Ferdinand obscurcit des années de sa vie. Bien que, dès le début, Louis-Félix Ancelot et Lucie Daubigné soient harmonieusement intégrés à la douce temporalité de l'enfance, une différence existe entre eux : le premier se passionne déjà pour le ciel et ses mystères. Sa vie est orientée par sa vocation d'astronome. À l'opposé, Lucie semble vivre hors-temps. Rien en elle n'annonce un projet quelconque, tout au plus décèle-t-on une féminité naissante dans sa préférence pour la parure. Comme il arrive souvent chez Sylvie Germain, un événement imprévu et violent met brusquement fin au flottement temporel enfantin et projette l'être hors de sa temporalité naturelle. Le « hors de l'enfance » se fait le plus souvent « tout d'un coup ». C'est le résultat du viol de Lucie par son frère. Ce que cet acte instaure pourtant, en dehors de l'angoisse, c'est un état d'attente permanente, celle de la vengeance. Lucie oublie l'insouciance goûtée en compagnie de Lou-Fé et se met aux aguets afin de hâter la fin de ses souffrances et

surtout la fin de l'ogre<sup>451</sup> – expression de vengeance en son nom et en celui des deux autres petites filles victimes du désir de Ferdinand. Du point de vue spirituel, Lucie fait « volte-face »<sup>452</sup>. Après la mort d'Anne-Lise, ce n'est pas la peur qui la saisit. Convaincue que la petite fille avec qui elle allait au catéchisme et à l'école est montée au Paradis, Lucie s'emploie à inventer une voie de communication avec elle par le truchement de saint Antoine qu'une statue de l'église représente tenant l'Enfant Jésus dans les bras. Au pied de la statue, il y a un tronc pour les offrandes et Lucie y glisse chaque dimanche une pièce pour le saint ainsi que « des images, et aussi des bonbons, des morceaux de chocolat » (EM, 64) pour Anne-Lise. À ce point ce n'est qu'une offrande à la mémoire de la petite fille. Cependant, dès que la protagoniste est projetée hors de l'enfance et mue par le désir de vengeance, le rapport à Dieu bascule à son tour.

Une fois son frère cloué au lit par le sort mystérieux que personne ne peut expliquer, la méchanceté de Lucie se déchaîne et couvre une étendue temporelle proche de l'éternité : enfant malheureuse, elle devient aussi « une enfant mauvaise. Mais sa méchanceté ne s'exerce pas à la petite semaine, – elle voit très grand, et loin. Sa méchanceté voit jusqu'au bout du mal, elle s'étend jusqu'à la mort, et même au-delà encore » (EM, 188). Son but, très précis, est d'obtenir la mort de Ferdinand. Si la mort d'Anne-Lise n'avait pas bien été comprise, celle espérée de Ferdinand a pour but la disparition totale du corps ennemi, du corps d'effroi. Saint Antoine est appelé une fois de plus, mais cette fois-ci pour être le fouet de Dieu et l'homme de main de Lucie, dans un rituel d'attente associé à d'autres oraisons et offrandes que celles à la mémoire d'Anne-Lise. S'étant fixé Noël pour délai de la mort de Ferdinand, Lucie refond tout un

---

<sup>451</sup> Le roman explique l'appellation par le biais de l'imaginaire enfantin : les mots « crime » et « viol » sont « des mots bizarres, pleins de danger. [...] Alors Lucie a fini par intégrer le mystère de la mort d'Anne-Lise à son imaginaire pétri de fables et de légendes, et de récits de la vie de Jésus et des saints. Un Ogre a tué Anne-Lise. Mais la petite fille n'est pas morte [...]. Anne-Lise est partie "chez Dieu", elle est devenue semblable aux chérubins » (EM, 62-63). Cependant, à force de revisiter le mythe de l'ogre, on se rend compte combien plus complexe est l'image dans le livre de Sylvie Germain. Car, selon le *Dictionnaire des mythes littéraires* (2003, sous la direction de Pierre Brunel), cette image est investie, entre autres, de valeurs bien particulières, décelables dans *L'Enfant Méduse*. Ainsi, « le lien entre l'idée de dévoration, d'engloutissement et les ténèbres mortelles s'impose » (p. 1097). L'engloutissement serait celui de l'enfance dévorée « tout d'un coup », tandis que les ténèbres mortelles, annoncées déjà par l'éclipse, sont celles de l'âme. Qui plus est, relevant toujours de la nature ambiguë de l'ogre, on ne peut ignorer les fonctions temporelles que revêt le mythe à travers l'image du Chronos grec en train de dévorer ses enfants. Cet épisode mythologique, rendu célèbre par Goya, traduit dans le roman l'inceste, mais symbolise aussi le « temps destructeur » (p. 1099).

<sup>452</sup> Rappelons aussi que « volte-face » est le titre de la dernière partie d'éclats de sel, où Ludvík se laisse pénétrer par l'espoir de la réconciliation spirituelle initiée par le Maharal de Prague, épisode historique autour duquel Joachym Brum avait réfléchi jusqu'à la fin de ses jours. L'effet en est l'ouverture au monde et la reconquête de soi, ainsi qu'aux mystères de l'âme.

imaginaire religieux de la paix et de l'apaisement des douleurs en un borbier de violence divine teintée de bestial et de scatologique. Le Dieu invoqué est celui de l'Ancien Testament – Seigneur violent entouré d'anges-convives qui ont « des yeux et des serres d'effraies », qui portent « des ailes de papillons géants à ocelles de feu et de longs glaives en forme d'éclairs », tandis que les chérubins « ne rient plus, ils ont de gros yeux de crapauds, des dos crêtés comme des tritons, et ils sifflent ainsi que des serpents » (EM, 190). Quant aux offrandes, elles sont à leur tour sur mesure et en accord avec la laideur – assumée – de son acte : « des clous rouillés, des piquants de hérissos, des queues de lézards, des éclats de verre, des épines et des ronces » (EM, 190-191). Et pour que Dieu ne fasse pas la sourde oreille à l'intercession de saint Antoine, le tout est accompagné de prières « belliqueuses », lors desquelles elle menace même de se suicider si ses vœux ne sont pas exaucés. L'attente de la fin de ses propres souffrances se meut en attente de la mort de son tortionnaire et de sa damnation éternelle. Lucie guette et espère des signes de partout. On l'a remarqué à propos de *L'Enfant Méduse* : les mécanismes de l'espoir sont des mécanismes d'attente. C'est le vide qui « se métamorphose en attente »<sup>453</sup>. Autrement dit, cela illustre parfaitement la distinction de Martin Heidegger par rapport à la valeur transitive de l'attente : elle est tendue vers le futur alors qu'*attendre* équivaut à *s'attendre à*<sup>454</sup>, car « l'avenir n'est pas *ce qui vient vers nous*, mais *ce vers quoi nous allons* »<sup>455</sup>.

La même réflexivité de l'attente fonctionne chez Aloïse Daubigné, à cela près qu'il ne s'agit pas à proprement parler d'une d'attente mystique. À moins qu'on ne mélange mysticisme et sorcellerie. Car si la méthode du « rêver-vrai » en attendant l'établissement d'un quelconque moyen de communication avec son mari suppose une implication et application solitaires, dans le cas de Ferdinand elle déploie tout un arsenal mêlant médical, religieux et magique : « Dans son désarroi Aloïse a cherché secours aussi bien du côté des prêtres que de celui des “barreux de sort” ; et amulettes et talismans, croix et statuettes de la Vierge côtoient les appareils médicaux » (EM, 156). Cela trahit à la fois un grand espoir et un grand désespoir ; or la mort de Ferdinand, survenue à la fin de mois et de mois d'attente, fait soulever dans son esprit des questions

<sup>453</sup> Stéphanie Leys-Botella, *Les Mythes et l'obsession du mal dans l'œuvre de Sylvie Germain*, thèse de doctorat, sous la direction de Robert Pickering, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2004, p. 261.

<sup>454</sup> « Dans la mesure où nous attendons quelque chose, nous nous cramponnons à quelque chose d'attendu. Notre attente n'est là qu'une manière de “s'attendre à quelque chose” ». Martin Heidegger, *La Dévastation et l'attente. Entretien sur le chemin de campagne*, op. cit., p. 35.

<sup>455</sup> Jean-Marie Guyau, *La Genèse de l'idée de temps*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 33.

par rapport, cette fois-ci, à Dieu seul. Ainsi, il est question de la démarche la plus répandue dans les livres de Sylvie Germain, à savoir celle de la demande des comptes.

En dépit de l'inconsistance de sa réflexion, un fil des pensées, un acheminement est décelable qui aboutit à une conviction. Dès le début pourtant, maints détails textuels mettent en garde contre la folie qui s'insinue lentement en son esprit. Par exemple, elle ne fait plus la distinction entre son âme, son cœur et son corps, alors que cette distinction ternaire nourrit la perception que le chrétien se fait de lui-même. Si, pour plaire à Dieu, une harmonie doit gérer l'accord entre la pureté du cœur et le corps, pour Aloïse les trois éléments se trouvent maintenant confondus en une réalité de la douleur. Finalement, cette douleur trouve bien son point de mire : Dieu. Ce Dieu dont elle n'avait que vaguement espéré un signe – à l'instar de Lucie, d'ailleurs – est maintenant désigné comme le responsable de la mort de Ferdinand. Ce chef d'accusation est ensuite alourdi de toute la souffrance terrestre du corps et de l'âme à la fois. Se demander si la vie a un sens entraîne une autre question pour Aloïse, une question par rapport à sa propre foi. Cette fois-ci, elle répond honnêtement : la foi lui avait manqué, tandis qu'elle n'observait que les préceptes de la religion. La distinction est bien soulignée qui rattache la foi au plus profond de l'homme. Le respect des choses saintes en absence de l'amour de Dieu ne peut qu'échouer en religion – et c'est bien le propre d'Aloïse Daubigné. Pourtant, « la religion c'est bien peu de chose et ce n'est pas toujours sanctifiant. C'est même moins que rien si la foi n'y est pas » (EM, 218). Qui plus est, la seule « spiritualité » qu'elle possédait était centrée sur le souvenir de son époux érigé en icône. Quant à la religion, elle se l'était appropriée comme un appui dont elle avait tellement besoin. La raison en était simple : « La religion donne de la dignité à la misère » (EM, 219). Maintenant, cet édifice « bâti au fil des années par habitude et par devoir » (EM, 219) s'étant écroulé, c'est une idée floue d'un Dieu responsable de tout le mal qui se distingue sous les décombres.

À la différence de Prokop Poupa qui, dans *Immensités*, aboutit à une sorte de foi latente, en suivant le chemin de l'assimilation de ses propres fautes et péchés, Aloïse Daubigné est de ces malheureux qui, bien qu'inspirant la pitié, projettent leur colère sur un Dieu que leur attente invoque alors qu'il est trop tard. Ne s'étant jamais vraiment rapportée à Dieu, elle emprunte maintenant les paroles de Job pour crier « au vol, au crime, à la trahison » (EM, 219). Si elle n'avait pas été un de ces « fous de Dieu » qui acceptent leur destin quoi qu'il arrive, elle s'érige maintenant en juge prêt à « ouvrir un



procès devant Lui ». Elle n’y parviendra jamais : le manque de foi se convertit en lassitude. Si le propre de Job avait été de persister dans sa recherche mystique, Aloïse Daubigné se lasse avant même d’entamer cette quête – image, en fait, de l’espérance :

Mais ses cris s’enlisent dans son cœur parce qu’elle ne se tourne ni vers l’orient, ni vers l’occident, ni vers le nord, ni vers le sud pour chercher en quelle demeure se cache Dieu, comme le fit Job du fond de sa fosse. Dieu n’était en aucun des quatre points cardinaux, mais Job n’a pas désarmé et a ouvert malgré tout son procès. (EM, 220)

À défaut d’attendre plus du côté de l’avenir, comme le fait Lucie – en dépit de l’objet meurtrier de son attente initiale –, Aloïse reste prisonnière de ce passé qu’elle avait interrogé sans cesse, du côté des morts<sup>456</sup>. Prototype du personnage cryptique, selon l’expression d’Alain Goulet, elle projette son attente dans l’immédiat si bien que le verdict de son procès est donné avant même que les chefs d’accusations soient lus devant Lui :

[...] elle a bâclé Son procès sitôt ouvert, sans même faire comparaître l’accusé, et elle a condamné Dieu sans recours à la peine la plus extrême : – celle de non-existence. Ou d’indifférence d’existence, ce qui revient au même. (EM, 220)

Si Prokop Poupá aboutit à une sérénité spirituelle qui ne dépend plus de l’existence de ce Dieu vers lequel il se tourne, Aloïse choisit tout simplement de nier son existence et, avec, tout intérêt pour la question. Ainsi, elle se range du côté de ceux qui veulent obtenir une réponse, une explication, mais qui refusent la confrontation avec Dieu à travers l’attente et la patience.

### 5.3 L’infini du dedans : *Immensités*

L’indifférence est un concept étranger au parcours mystique de Prokop Poupá. Livre d’une quête à rebours, d’un apprentissage du renoncement, y compris du renoncement à l’action – prêchée comme devoir de l’homme vivant « la modernité démocratique »<sup>457</sup>, *Immensités* fait partie des ouvrages les plus complexes pour ce qui est de l’odyssée personnelle mystique et de la connaissance de soi. Dans ce roman dense

---

<sup>456</sup> Le texte est on ne peut plus explicite à cet égard : « La résurrection des morts à la fin des temps, elle s’en moque. C’est ici et maintenant qu’elle veut voir reparaître son fils [...] » (EM, 220).

<sup>457</sup> Bénédicte Lanot, « Fable du deuil et morale du renoncement », *op. cit.*, p. 15.

en dépit de sa longueur, histoire collective et histoire personnelle, circonscrites à la grande question de la foi, témoignent de l'effort individuel déployé pour éviter l'émiettement de la conscience de soi à travers les autres.

Ce récit a suscité une attention particulière de la part de la critique, traduite par la parution d'un recueil d'articles qui lui ont été consacrés exclusivement<sup>458</sup>. La raison est à chercher du côté de la multitude de perspectives critiques auxquelles le texte se prête. De la musique, en passant par la question de l'histoire et la question de la temporalité pour aboutir enfin à la problématique spirituelle, toutes les pistes ont pourtant cela en commun que le parcours du personnage principal s'inscrit dans une perspective existentielle à fort caractère religieux. Accompagnons donc Prokop Poupa « sur un bout de chemin vers Dieu »<sup>459</sup>.

Dès le début, Prokop se constitue en Job<sup>460</sup> moderne : ancien professeur de lettres par deux fois jeté en prison, que le régime communiste de Tchécoslovaquie réduit au simple statut d'un simple homme de ménage dans un pâté d'immeubles, il fait deux mariages ratés, soldés chacun par un divorce. À l'issue de ces deux mariages, ses autres liaisons « n'avaient pas davantage résisté à l'usure du temps » (*Im*, 16). Père de deux enfants, il voit sa fille très rarement et, qui plus est, on le découvre vite menacé de subir la séparation de son fils, Olbram, bientôt en route vers l'Angleterre. Dépouillé de son vrai métier, le personnage affiche malgré lui une aura que le régime politique n'a pas réussi à briser : comme on l'a remarqué, « l'aventure politique, comme la représentation de l'histoire, ne sont jamais chez Sylvie Germain que des socles sur lesquels le roman construit sa représentation des enjeux existentiels »<sup>461</sup>. Les années passées à faire le ménage ne lui ont pas appris le désespoir<sup>462</sup>, mais « une patience têtue » qu'il déploie en tant que « prisonnier en liberté surveillée à l'intérieur des

---

<sup>458</sup> Mariska Koopman-Thurlings (dir.), *Sylvie Germain. Regards croisés sur Immensités*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2008, 214 p.

<sup>459</sup> Jutta Fortin, « Entre petitesse et immensité : Fragmentations et détails poignants », in *Sylvie Germain. Regards croisés sur Immensités*, sous la direction de Mariska-Koopman Thurlings, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2008, p. 61.

<sup>460</sup> Cette comparaison n'est point anodine puisqu'elle fait la transition entre attente et patience par le biais de l'étymologie : « Depuis la propagation massive et uniformisante du christianisme, *celui qui attend* est devenu *patient*, étymologiquement, celui qui *souffre* et PÂTIT ». Sophie Chauveau, *Patience, on va mourir*, *op. cit.*, p. 53. Les mises en évidence appartiennent à l'auteur du livre. Prokop Poupa doit subir tout ce qui lui arrive et transformer les manques et les pertes en sources de méditation par rapport à sa condition d'homme (dans sa relation à la Divinité) et aussi de père et mari (par rapport à Olbram et Olinka d'un côté et de Marie et Magda de l'autre).

<sup>461</sup> Bénédicte Lanot, « Fable du deuil et morale du renoncement », *op. cit.*, p. 11.

<sup>462</sup> « Il était devenu expert dans l'art du je-ne-sais-quoi et de la ténuité. Cela l'avait sauvé de l'aigreur et du découragement qui rongeaient tant de ses semblables » (*Im*, 17).

frontières de son pays » (*Im*, 16). Penché sur « un petit pan de cette géographie restreinte », il fait l'apprentissage d'une attention tellement tenace pour le détail, qu'elle lui procure « de menus charmes, d'infimes beautés, des espaces insoupçonnés » (*Im*, 17). Homme « assez isolé », il vit en marge de ce destin imposé, un peu à la manière d'un ermite... doté d'une cuisine qualifiée de « capharnaüm »<sup>463</sup>, « où les livres voisin[ai]ent avec les casseroles, les samizdats avec les boîtes de conserve, les plantes en pot et les bouteilles vides » (*Im*, 22). Malgré l'ironie<sup>464</sup> à laquelle l'auteur recourt fréquemment pour décrire son personnage, tout ici suggère et annonce en même temps une orientation spirituelle du moi. Bien que latente, elle s'inscrit pourtant dans la condition même de ce paria : à la manière de ses rares visiteurs, il est relégué « dans la très poussiéreuse salle d'attente de l'Histoire » (*Im*, 22).

Mais la poussière oblitère la vue et fausse la perception de l'espace finalement plus étendu qu'il ne le laissait deviner. En effet, à examiner de près le cadre de vie de Prokop Poupá, on se rend vite compte qu'il ne manque pas d'ouvertures, d'échappatoires même. « Roi en son logis », il dispose d'une chambre et d'une cuisine « assez spacieuse », qu'il se permet de diviser. La cour est « vaste » autour de laquelle se dressent d'autres immeubles et où sont plantés nombre d'arbres. L'attention avec laquelle est décrite la végétation pourrait même suggérer un coin paradisiaque privé, à l'abri de la surveillance si tristement caractéristique des régimes communistes de l'après-guerre. Mais cet espace a une double fonction : isolé du *nouveau monde*

---

<sup>463</sup> «Bazar», «méli-mélo», «bric-à-brac», les mots n'auraient pas manqué pour désigner la cuisine de Prokop Poupá. Cependant, *capharnaüm* a des résonnances bibliques bien connues : écrit avec majuscule, il désigne une ville de Galilée où Jésus a fait des miracles et où il lance le premier appel aux deux grands futurs apôtres, Pierre et André, ainsi qu'aux deux fils de Zébédée. Mais il y a davantage : Jésus se rend à Capharnaüm, « ville maritime sur les confins de Zabulon et de Naphthali, afin que cette parole du prophète Isaïe fût accomplie : Le pays de Zabulon et le pays de Naphthali, qui est le chemin pour aller vers la mer au-delà du Jourdain, la Galilée des nations, Ce peuple qui était assis dans les ténèbres a vu une grande lumière ; et la lumière s'est levée sur ceux qui étaient assis dans la région de l'ombre de la mort » (*Bible de Port-Royal*, Matthieu, 4, 13-16). Une confrontation du texte avec la version de la *Traduction Œcuménique de la Bible (TOB)* nous amène à tenir compte d'un autre détail qui, bien qu'apparemment mineur, pourrait justifier une allusion métaphorique à la situation de la Tchécoslovaquie communiste : la « région sombre de la mort » (que la *Bible de Jérusalem* garde aussi) devient « le sombre pays de la mort ». Cela dit, Capharnaüm sera aussi condamnée par Jésus pour ne pas avoir cru à ses miracles : « Et toi, Capharnaüm, seras-tu élevée jusqu'au ciel ? Tu descendras jusqu'au séjour des morts ! Car si les miracles qui ont eu lieu chez toi avaient eu lieu à Sodome, elle subsisterait encore aujourd'hui » (*TOB*, Matthieu, 11, 23). Cf. aussi « Capharnaüm » dans Abraham Negev et Shimon Gibson (dir.), *Dictionnaire archéologique de la Bible*, édition française sous la direction de Jean-Jacques Glassner, trad. de l'anglais par Marianne et Nicolas Véron, Paris, Hazan, 2006, pp. 120-122.

<sup>464</sup> A lire, par exemple, Cécile Narjoux, « "L'extrêmement petit en appelait à l'infiniment grand" : Lyrisme et ironie dans *Immensités* », in Sylvie Germain. *Regards croisés sur « Immensités »*, sous la direction de Mariska Koopman-Thurlings, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2008, pp. 78-96.

extérieur, il isole à son tour, car l'enceinte comporte aussi une église de culte évangélique « qui résonnait en toutes saisons, chaque jour à l'heure des Vêpres et matin et soir le dimanche, des voix des fidèles clamant les psaumes et la splendeur du Tout-Puissant » (*Im*, 18). Ensuite, Prokop habite au cinquième étage d'où il jouit d'une « ample vue plongeante sur cette cour-jardin » et cette perspective lui donne « une sensation d'espace et de profonde paix, sensation encore rehaussée par l'étendue du ciel [...] » (*Im*, 19). Attente, patience, attention au détail, en haut le ciel offert librement au regard, en bas l'église, même si elle ne paie pas de mine, tout cela annonce un parcours spirituel initiatique pour l'instant en état de suspension où le personnage se trouve à son insu.

En effet, la réflexion autour de la question religieuse se construit peu à peu, au gré des événements – ou du manque d'événements – et rencontres qui ponctuent l'existence de Prokop. Dès le début, son existence s'articule autour d'un espace quasi mystique, bien que ridicule. Les toilettes forment « un recoin étroit », digne d'un « ermite ». La lumière ne pénètre que « chichement » à travers la lucarne prévue pour cet espace. À côté du bric-à-brac qui rend l'espace encore plus exigu, une « antique couverture de laine<sup>465</sup> bleu-vert délavé » (*Im*, 24), qu'on peut tirer à son gré, permet un plus d'isolement. Cependant, le personnage a aussi, apprend-on, « la manie du compartimentage » (*Im*, 24), cela lui permettant d'avoir accès facilement aux objets les plus usités quotidiennement : cigarettes, briquet, livres. Et il y a aussi, pour vraiment glisser dans le mysticisme, la tache d'humidité au plafond que Prokop se plaît à contempler dans son épanouissement ou rétrécissement selon les fuites d'eau chez le voisin habitant au-dessus. Ce « nénuphar » ou « lotus » devient objet de méditation autour de l'inconsistance de la vie : c'est « la fleur du temps qui passe » (*Im*, 32), dont le cycle alternant éclosion et dépérissement est marqué par « la peinture jaunie [qui] se cloquait, se craquelait, nuançait ses teintes d'ocre pâle et de verdâtre » (*Im*, 25). Ces nuances chromatiques sont chargées de sens, l'ocre étant une couleur à charge mystique, y compris quand elle apparaît dans les rêves :

---

<sup>465</sup> Ce détail n'est peut-être pas aléatoire si l'on pense aux représentations picturales de l'expulsion du Paradis. Le couple primordial est représenté vêtu d'« habits de peau » que Dieu lui-même leur fait. Cela pourrait être un signe supplémentaire de l'ancrage spirituel de souche chrétienne de Prokop Poupa.

Dans la lumière ocre s'épanouit un paradoxe : le religieux, c'est-à-dire ce qui relie chacun à lui-même, à l'autre, aux autres, au monde, au divin, par de l'intérieur. Là, le religieux atteint la profondeur du sacré.<sup>466</sup>

Ce qui manque, désormais, à cette « grotte », c'est un dieu, et une première instance « divine », bien que d'origine païenne, sera le dieu Lare, que Prokop, à la différence de ses amis, placera sans hésiter aux toilettes. Pour les amis de Prokop, le recours à cette fantaisie ne s'enracine pas dans un besoin *a priori* spirituel, mais se constitue en une faible échappatoire face à l'angoisse de se savoir constamment surveillés. Parias<sup>467</sup> à la manière de Prokop, déchus, vivant de métiers modestes, ils recourent à ce subterfuge psychologique régi par la dérision.

Seul Prokop prend le sujet de la discussion au sérieux, lui-même ayant longuement médité sous la fleur de plâtre – sorte de plante radicante « dont les multiples rhizomes et racelles avaient subrepticement envahi son cerveau » (*Im*, 32). Les explications sont sur mesure et renforcent l'assertion précédente concernant la quête spirituelle encore latente. Les toilettes sont un lieu (indispensable pour tous les membres de la famille) de méditation tenant à ce que l'on y pénètre comme nu, dans toute sa bassesse d'être de chair. C'est également un « espace démocratique » (*Im*, 34) qui se constitue en une leçon d'humilité. Cela permet, par la suite, la mise en branle des pensées, de la réflexion. Il s'agit donc d'un lieu de profonde purification corporelle qui, portée à la conscience, aboutit à « une purgation de tout l'être », à une « purge cérébrale » (*Im*, 35). La purification est synonyme d'ascèse, dont elle est le but principal. Ainsi contraint à la nudité extrême, l'usager des toilettes est poussé à mettre intérieurement en question « l'ampleur de sa propre misère » et, ce faisant, il a un aperçu de « l'infini divin » : « Il faut descendre très bas pour trouver un accès au Très-Haut. Très bas au fond de soi, dans les ténèbres de ses entrailles » (*Im*, 35). C'est à la

---

<sup>466</sup> Georges Romey, *Dictionnaire de la symbolique. Le Vocabulaire fondamental des rêves*, Tome 1, « Couleurs et couples de couleurs, métaux et minéraux, végétaux, animaux », *op. cit.*, p. 108-109.

<sup>467</sup> Radomír, ancien documentariste chassé de la télévision, est un client bien connu des prisons. Relâché, il devient laveur de carreaux : c'est là une situation qui illustre la lutte vaine contre la myopie de la société contemporaine (orchestrée par le régime et en danger de devenir symptomatique au fil du temps). On reconnaît dans Radomír un clin d'œil au héros du célèbre roman de Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987. Obligée d'interrompre ses études universitaires, Radka Nebeská est maintenant plongée dans une cantine ; le savoir en danger de s'en aller à vau-l'eau, son échappatoire est l'atelier d'imprimerie improvisé au grenier. Aloïs Pípal est un « comédien interdit des planches » (*Im*, 30), passionné de trains électriques. La grande Baba, de son vrai nom Barbora Bambasová, pourrait passer pour une folle à cause du fait qu'elle parle aux oiseaux à partir de son balcon. Viktor Turek est chauffagiste et ancien saxophoniste de jazz. Jonáš Tupík est le seul à ne pas avoir changé de métier : il est toujours photographe. Cependant, il est silencieux, « frugal en toutes choses et d'une discrétion qui confinait à l'effacement » (*Im*, 30).

manière de Job, c'est-à-dire du fond d'une fosse, qu'il faut crier vers Dieu, continue Prokop Poupa, et c'est ici une anticipation de sa propre démarche, pas encore tout à fait entamée. Est encore annoncé le fait que la pensée ne s'élève vers Dieu que graduellement, à travers des réflexions qui s'accumulent lentement, qui germent et

s'enracinent directement dans l'épaisseur de la chair, dans les miasmes de la matière. Elles ne brûlent pas les étapes, elles assument de bout en bout l'incarnation, ses contingences et ses bassesses. (*Im*, 36)

Le degré d'élaboration de ce discours, en ce qu'il a de sérieux mais aussi de ridicule, trahit bien un état de suspension, en attente d'un coup de pouce spirituel :

Mais la dérision n'en recelait pas moins un grand sérieux et derrière les palabres métascatologiques de Prokop se cachait une longue expérience. Depuis toujours en effet Prokop aimait user de ses toilettes comme d'un isoloir et d'un cabinet de lecture. (*Im*, 37)

Cependant, la lecture est souvent mise « en suspens » par la rêverie autour des mots. Une fois de plus on souligne le penchant de Prokop pour le détail, l'attention<sup>468</sup> accordée plutôt au mot et à ses silences qu'à la phrase ou bien plutôt à la phrase qu'au contexte. C'est ainsi qu'aux toilettes il lui arrive souvent de rêvasser et d'atteindre une sorte d'extase devant l'infiniment petit langagier, une extase matérielle<sup>469</sup> aussi, où sa pensée, « à défaut de saisir une idée précise », erre sans but en d'« interminables songes » (*Im*, 39). Ce sont des moments de grâce lors desquels le désir de solitude est amplifié, et Prokop réagit en tirant « instinctivement le rideau de laine » (*Im*, 39). Le vocabulaire utilisé pour décrire l'expérience et son impact sur le personnage relève du spirituel tel que le perçoit Sylvie Germain, c'est-à-dire mystérieux bien qu'annoncé par la lumière, marqué par la plénitude et partagé entre l'émerveillement et l'effroi. Ces sensations restent pourtant assez vagues, car dépourvues d'objet ; cependant Prokop se plaît à renouveler l'expérience « non qu'il attendît un résultat précis, une révélation fulgurante, mais par habitude et pour le plaisir de rêver » (*Im*, 40).

---

<sup>468</sup> « Et c'est ainsi que l'attention de Prokop se trouvait détournée du cours du texte pour se concentrer sur cette bribe de phrase ou sur ce vocable qui venait de s'arracher à la page et de prendre essor en un silence stridulant » (*Im*, 38).

<sup>469</sup> Nous nous permettons d'emprunter ce syntagme à Jean-Marie Gustave Le Clézio, dont *L'Extase matérielle* est un *ars poetica* souvent occulté par la critique, alors que manifeste littéraire personnel rendant compte de la spécificité de son écriture. J.-M. G. Le Clézio, *L'Extase matérielle*, Paris, Gallimard, 1967.

Lentement, Prokop acquiert une sorte de « humble sagesse pétrie de folie douce » (*Im*, 47). C'est une sagesse indéterminée pour n'avoir jamais été mise à l'épreuve, mais qui s'appuie sur un exercice ascétique d'« attentive écoute des bruissements et chuchotements du silence » et de « patiente contemplation d'images oniriques » (*Im*, 47). Renvoi supplémentaire à la patience et à l'attention<sup>470</sup> comme ingrédients alchimiques de l'attente. On sent bien que quelque chose doit advenir. Comme le souligne le texte, « il ne suffit pas qu'un sol soit riche, encore faut-il qu'il soit remué, retourné, et ensemencé » (*Im*, 48). Le coup de pouce attendu inconsciemment se révèle pourtant bien trop brutal : Olbram annonce son départ pour l'étranger. Ce qui est important pour la perspective analytique proposée ici est un événement précédant ce départ ayant pour conséquence la germination du « sol riche » mentionné auparavant. Si Prokop, en racontant l'histoire du jeune homme aux trois malles, ancre dans la mémoire de son fils le souvenir de Prague et du temps qu'ils avaient passé ensemble, le don de l'enfant à son père n'est pas moins significatif pour le développement mystique de ce dernier. Le don de la lune ne fait que projeter une fois de plus, s'il en était besoin, l'aventure intérieure de Prokop dans les immensités célestes. Autrement dit, en recevant la lune en guise de cadeau, il est amené à considérer de plus près cet espace du dedans si régulièrement fréquenté sans que cela engendre une révélation quelconque. On sent bien que le trajet de la lune jusqu'à ce qu'elle soit pleine est un trajet que Prokop Poupá lui-même doit faire en son for intérieur afin d'atteindre à son tour une plénitude lumineuse :

Il faut de l'espace à la lune, un vaste et lisse espace, et beaucoup de hauteur, de mouvement. Il lui faut du silence et du recueillement. Sa trajectoire est longue, sa clarté est si frêle, un rien peut la voiler. [...] Olbram avait aussi désigné le lieu d'une mémoire fidèle et lumineuse. [...] Lune et nuage, – miroirs d'anamorphoses et de métamorphoses. Sources de seconde lumière. (*Im*, 79-81)

Ce don de la lune entraîne, en effet, une métamorphose qui, comme chez d'autres personnages de Sylvie Germain, se traduit par un renouvellement, un rajeunissement, également, du regard en ce qu'il s'affine davantage. Comme pour Lucie Daubigné, c'est toujours une lumière seconde qui en est la cause. Cette clarté reçue en

---

<sup>470</sup> Cf. « Le réel est, pour l'homme, toujours capable de nouveauté et, par suite, d'apparence imprévue et surprenante. La chose la plus regardée et la plus familière, le fragment de monde à l'aspect le plus banal et le plus vulgarisé, peuvent toujours nous offrir un aspect nouveau, si nous savons les contempler avec attention et amour ». Pedro Lain-Entralgo, *L'Attente et l'espérance. Histoire et théorie de l'espérance humaine*, op. cit., p. 472.

inestimable héritage de la part d'Olbram transforme le visible et la perception que l'on s'en fait. Cela se traduit chez Prokop par une révélation qu'il a lorsqu'un événement tout à fait banal lui dévoile un aspect jusqu'alors ignoré de lui-même. Inutile de dire que « cela se passe une fois de plus dans les toilettes » (*Im*, 87). Espace propice à la méditation autour des mots et des sensations de vague extase qu'ils offrent, les toilettes redeviennent le lieu où le « roi » est nu dans sa solitude. « Nu, le monde nu devant [soi] »<sup>471</sup>, comme l'écrivait E. M. Cioran, Prokop découvre son propre corps et plus précisément « son gros ventre de buveur de bière qui menaçait de faire craquer deux boutons de sa chemise » (*Im*, 87). Cette banale découverte prend l'ampleur d'un choc que seule la prise de conscience de sa propre corporéité peut produire en remuant de fond en comble la perception intérieure. Généralisé, cet aperçu de la « bedaine » aboutit à la vision de « l'étrange animal humain dont il n'était qu'un banal échantillon parmi quelques milliards d'autres » (*Im*, 88). Sa propre déchéance évidente, Prokop est la preuve vivante des idées contenues dans son laïus par lequel il justifie l'affectation du dieu Lare aux toilettes. C'est bien le coup de pouce qu'il attendait depuis longtemps sans pouvoir l'anticiper. Descendu « très bas », comme il le prêchait alors, il découvre l'existence d'un Très-Haut auquel, pour l'instant, il lui manque les moyens de se rapporter. L'idée de Dieu se dévoile petit à petit, charriée par les vers d'un poème-litanie qui lui vient à l'esprit alors que « ses yeux restaient fixés sur sa bedaine et sur son pantalon en accordéon » (*Im*, 89). Ce poème se constitue en une alternance constante d'images désolantes du corps mortel d'un côté et d'aperçus du « Tu » divin de l'autre. C'est ainsi que la conscience découvre le « corps obscène » - ce que fera implicitement Prokop aussi – moment déclencheur de la réflexion autour de la notion de Dieu et de la foi. Pour Prokop il s'agit d'un déclic cérébral ; par contre l'un des préceptes de la religion chrétienne est de ne jamais afficher sa propre précarité ce qui, empêchant l'orgueil de prendre le dessus, prépare l'âme à l'humilité en présence de laquelle il devient possible d'envisager le salut.

Si l'attente n'avait jusqu'à présent pas d'objet clairement défini, ce qui arrive à Prokop Poupa a tous les attributs d'une renaissance à la réflexion autour de la question jusqu'alors éludée. Ce qu'il éprouve en relisant le poème de Bedřich Bridel rappelle

---

<sup>471</sup> E. M. Cioran, *Bréviaire des vaincus*, traduction d'Alain Paruit, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1995, p. 528.



explicitement l'état d'indécision<sup>472</sup> matérielle – maintenant portée au niveau existentiel – propre à la Genèse :

C'était un tourbillon vertigineux entre la grâce et le péché, l'émerveillement et la déréliction, la pure lumière et la pire noirceur. Et les images tournoyaient, tantôt couleur de boue, de suie, de sang, de cendres et de pus, tantôt couleur de pourpre, de miel, de rosée, d'or et de cil limpide. C'était une farouche contorsion du corps obscène et misérable dont les plis et les replis purulaient d'ombre et de sanies, tandis qu'un fin volubilis ruisselant de lumière s'enroulait tout autour. (*Im*, 92)

Cependant, c'est un état des choses que le corps accepte, qu'il désire malgré les doutes et les soucis. C'est le corps qui désespérément fait don de son insignifiance, qui s'offre « à cet inconnu nommé Dieu », à ce « grand incertain » (*Im*, 93). Si Aloïse Daubigné avait su distinguer entre la religion qu'elle observait scrupuleusement et la foi qu'elle n'avait pas, la situation est bien différente à ce point pour Prokop Poupa, secoué dans son identité jusqu'alors trop solitaire : il se sent emporté vers ce Dieu sans pourtant y avoir trop réfléchi auparavant, au point qu'il lui est impossible d'affirmer sa croyance ou son incroyance. Et quand bien même il avoue son indécision, son indifférence même au sujet de Dieu et de son rapport à Lui, sa situation est autre dans la mesure où cette indifférence résulte simplement d'un manque de réflexion. Son engouement pour sa propre spiritualité témoigne d'un réel besoin intérieur jusqu'à présent en dormance. Malgré l'ampleur de l'expérience, il ne peut pourtant pas avancer dans ses réflexions ; les mots autour desquels il rêvait dans les toilettes ne lui sont plus d'aucun secours. La littérature qu'il avait fréquentée depuis toujours avec intérêt avait, bien sûr, abordé le sujet de Dieu, mais uniquement au niveau fictionnel. Désormais, tout se joue dans ce « théâtre vide » où les deux acteurs ne sont que des spectres. Dans le dernier vers du poème qui lui revient incessamment à l'esprit, « J'offre ce rien dans les ténèbres ! », les ténèbres n'ont pas encore de nom et, pour l'instant, « dire je, c'est mentir »<sup>473</sup>. Cependant, le gant est relevé et Prokop se met en attente d'une révélation jusqu'alors dormante au plus profond de son esprit.

---

<sup>472</sup> Cette indécision va revenir plus loin en dépit de l'articulation de plus en plus forte de la trame spirituelle. Ainsi, après l'insertion du doute quant à la bonté de Dieu, qui lui-même survient à un questionnement de mieux en mieux esquissé et précis, la contemplation des photos de Jonáš fait surgir le spectacle d'une bataille que se livrent lumière et ténèbres, combat « sans pitié, muet et glacé » et dont l'issue demeure « inconnue » (*Im*, 132-133).

<sup>473</sup> Simone Weil, « Cahiers », in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1999, p. 929.

Accompagner Prokop Poupa dans son acheminement vers la foi (peut-être « une » foi) c'est tâtonner, avancer par à-coups suivis de répit de gestation spirituelle. Les prétextes peuvent en être dérisoires, comme la contemplation des fesses nues d'une poupée en miniature chez Aloïs Pípal ce qui, une fois de plus, lui fait toucher « du bout de son regard tactile<sup>474</sup>, l'inconsistance de son être » (*Im*, 103). Après le mot « Dieu » qui l'avait bouleversé au début, cette nouvelle instance contemplative fait surgir la question – plus égoïste – de son propre salut, « encore un mot éruptif qui lui perçait la conscience [...] » (*Im*, 103). Il prend aussi conscience du besoin de repartir à zéro, bien que l'objet de sa quête, ainsi que le moyen de l'atteindre, lui demeurent incertains. L'épisode où il rencontre la vieille femme rattache le désir intérieur de Prokop à la spiritualité chrétienne, dans la quête de soi à travers Dieu. Il y a au moins deux éléments qui pourraient justifier cette assertion. D'un côté, la vieille invoque régulièrement, comme un leitmotiv, le nom du Christ et de la Vierge : « Jésus-Marie ! Jésus-Marie ! » (*Im*, 108). Ensuite, au moment où Prokop l'aperçoit, elle est en train de s'appliquer à récupérer un miroir tombé au fond d'une poubelle. Cette glace, qu'il extrait sans difficulté apparente, parmi des morceaux de verre brisé, est intacte. Intacte, mais « toute tachetée de noircissures » (*Im*, 108). Prokop serait donc celui qui descend au plus profond de soi-même pour « s'en extraire », pour se récupérer à travers la foi. Il s'agit d'un acte de connaissance et de *re*-connaissance spirituelle en même temps : « La foi est une connaissance à laquelle on s'éveille, c'est Dieu se connaissant Lui-même en nous »<sup>475</sup>. L'instant de la *re*-connaissance, même sur le visage d'un autre, fait la transition vers les immensités dévoilées au croyant. Ces immensités se laissent deviner à travers la transparence si caractéristique des personnages porteurs de foi chez Sylvie Germain. Signe d'une transfiguration au plus profond de soi, la transparence va de pair avec la lumière qui apparaît comme le signe d'une liaison avec l'au-delà établie momentanément au cours d'une expérience extatique :

Elle resta un moment immobile, le visage incliné vers le miroir, rayonnante de joie. Ce n'était pas sa propre image qui l'enchantait ainsi, il y avait même certainement fort

---

<sup>474</sup> Ce regard tactile a une ascendance très ancienne, car, dans sa thèse déjà, Sylvie Germain fait mention des « yeux-tactiles ». Sylvie Germain, *Perspectives sur le visage : trans-gression, dé-création, trans-figuration*, op. cit., p. 194. Mentionnons également que cette image est récurrente chez un Jean-Marie Gustave Le Clézio, par exemple. Cf. « Le regard est le signe essentiel de la vie. Il n'y a de vie au monde que dans ce qui participe ou est soumis à cet exercice de dissection ». *L'Extase matérielle*, op. cit., p. 248.

<sup>475</sup> Jean-Yves Leloup, *L'Enracinement et l'ouverture*, Paris, Albin Michel, coll. « Question de », n° 79, 1989, p. 14.

longtemps qu'elle n'accordait plus la moindre attention à sa face toute plissée, tavelée et parsemée de poils follets. Elle se regardait sans se voir ; son regard s'enfonçait bien plus profond que dans son simple reflet, ou du moins ailleurs. Et cet ailleurs n'était pas non plus de l'ordre des souvenirs. C'était un ailleurs inscrit là, dans le visible et dans l'instant présent. Un bel ailleurs affleurant le visible et irradiant une joie enfantine. (*Im*, 108-109)

[...] c'était toujours un visage de vieille femme insoucieuse de sa misérable apparence, mais il se transfigurait. Une lueur montait en lui, éclairait sa face de l'intérieur. Et la vieille femme devenait transparente. (*Im*, 109)

Le mécanisme de l'attente se déclenche par le biais de la contemplation, car Prokop « contemplait la vieille femme », il est « fasciné<sup>476</sup> par cette transparence » (*Im*, 110) qui le projette loin dans le futur, après la mort du « corps obscène » qui fait la place au grand mystère de l'âme appelée à comparaître. « Où ? Devant qui ? » (*Im*, 110) - et le point d'interrogation ouvre la voie à une nouvelle vague de pensées et de questions confuses. Cependant, les pièces du puzzle commencent à se mettre lentement en place : ce corps « obscène » est aussi le corps *obscurcissant*<sup>477</sup> qui, trop attentif à lui seul, fossilise l'âme : « C'était le corps si accaparé par lui-même que son âme opacifiée ne réverbérait plus le moindre éclat » (*Im*, 111). Ayant pris conscience de la dualité du corps – le double étant appelé dans le livre le « corps subtil » (*Im*, 113) – Prokop est maintenant orienté vers un choix spirituel. Lors d'un long monologue intérieur, ce chemin, pas encore déblayé, livre pourtant des clefs d'orientation ; elles sont toutes des éléments adjacents à l'attente : ainsi, il faut « contempler longuement, avec patience et attention » (*Im*, 112) afin de parvenir à la vérité cachée des êtres et des choses. Le regard posé sur eux est « un regard<sup>478</sup> tactile » (*Im*, 113) qui, une fois comblé, livre le contemplateur – en l'espèce Prokop – à un sentiment de « tendresse folle pour le monde

---

<sup>476</sup> C'est nous qui soulignons. La fascination pourrait aussi traduire une expérience mystique du personnage et, en même temps, ce serait le signe de l'attente que quelque chose de miraculeux advienne.

<sup>477</sup> Le terme n'est pas utilisé explicitement par l'auteur. Cependant, il nous semble opportun de signaler le possible jeu d'allitérations si riche en significations pour notre analyse.

<sup>478</sup> Nous avons, dans l'introduction, souligné l'attention que Sylvie Germain, dans le sillage d'Emmanuel Levinas, accorde au regard et au visage. Mentionnons toutefois une autre instance où le regard doit rebrousser chemin pour retrouver sa source de lumière pure des premiers jours de la Création, afin de percer le monde à jour à travers « l'étonnement et l'ardeur de l'émerveillement » (*Im*, 135). Il s'agit de jeter sur le monde un regard transversal et transitif, qui relie le ciel à la terre et vice-versa. Mis à une telle épreuve, chez Jonáš toujours, mais cette fois-ci en train de contempler ses photos, Prokop Poupa éprouve en ce qui le concerne un désir impétueux de *transparence*. Pendant tout ce temps, en bon passeur, Jonáš observe son visiteur sans intervenir, soucieux uniquement de le laisser aller son petit bonhomme de chemin tout seul : « Il ne bougeait pas, ne disait rien, se contentant de regarder celui qui contemplait ses photos. L'extrême attention qui avivait alors l'éclat de ses yeux n'était pas due à l'attente du jugement que le visiteur allait émettre, il lui importait peu qu'on lui reconnaisse ou non du talent. Son souci ne visait que le regard de l'autre, la source même de son regard » (*Im*, 135).

et les êtres » (*Im*, 113). Et même si, après cet exercice visuel, les yeux perdent leur acuité, les ingrédients ont été déjà mélangés qui fermentent dans l'esprit :

Qu'importait ; il est des visions, aussi fugaces soient-elles, qui laissent des traces ineffaçables dans la mémoire. Des traces autour desquelles la pensée n'en finit plus ensuite de rôder, auprès desquelles le cœur n'en finit plus d'attendre. D'attendre et d'espérer, sans même savoir quoi. (*Im*, 114)

L'attente mystique, bien que floue encore dans le cas de Prokop Poupa, ne manque pas de passer par l'éternelle interrogation lancée à ce Dieu muet, caché ou, pour une raison qui échappe, trop discret. C'est par le biais d'une visite de la grande Baba que cet aspect fait l'objet de la réflexion de Prokop aussi. La foi est teintée de doutes si l'on évoque le célèbre épisode de la Bible où il est dit que le « Bon Dieu » prend soin des oiseaux du ciel qui ne travaillent pas et que, par conséquent, l'homme, de par son statut privilégié, devrait se soucier encore moins du lendemain<sup>479</sup>. Face à l'inlassable reprise du syntagme « le Bon Dieu », on devient sceptique devant cette bonté qu'on voudrait voir se manifester dans le monde réel encore tourmenté par les guerres, la faim et la misère. Serait-il question d'une trahison<sup>480</sup> de Sa part ? Dans son désir de Dieu, le héros – antihéros aussi à maints égards – d'*Immensités* doit également subir la tentation de mettre en question le silence divin, ce qui annonce déjà le choix que Prokop aura à faire une fois l'objet de son attente bien esquissé. Il se rend compte, cependant, que ce questionnement est indispensable à sa quête, ancrée qu'elle est au plus profond de soi. Les dieux Lares semblent avoir accompli leur mission<sup>481</sup> qui n'était pas celle de protéger, mais celle de débusquer l'ennemi intime qui entravait la consonance spirituelle en magnifiant le « corps obscène » :

---

<sup>479</sup> « Regardez les oiseaux du ciel : ils ne sèment ni ne moissonnent ni ne recueillent en des greniers, et votre Père céleste les nourrit ! Ne valez-vous pas plus qu'eux ? » (*La Bible de Jérusalem*, Matthieu, 6, 26).

<sup>480</sup> Les oiseaux « n'ont rien à se reprocher, c'est pas comme nous. Aussi sont-ils en droit de réclamer des comptes à Dieu. [...] Il est écrit de bien jolies choses au sujet des oiseaux dans les Évangiles, au nom de Dieu, avait poursuivi la grande Baba, qu'ils n'ont à se soucier de rien, que Dieu pourvoit à tous leurs besoins. Mais les pauvres bestioles ne sont pas toujours de cet avis, quand elles meurent de froid sur une branche couverte de givre, ou de faim et de soif, ou qu'elles se font lacérer par un chat, écharper par un épervier, ou encore trouer le cœur par un connard de chasseur. Les p'tits oiseaux du Bon Dieu se sentent assez floués par ledit Bon Dieu qui s'est montré bien négligent à leur égard » (*Im*, 119).

<sup>481</sup> Parfois cette mue de l'âme revêt un aspect agaçant ; la question du salut faisant irruption de plus en plus souvent, il arrive au personnage de s'en sentir excédé : « Il ne pouvait donc plus se mettre à quatre pattes sur un plancher sans se heurter au problème de la grâce et de la perte ? » (*Im*, 133).

Mais le jeu d'échos allait plus loin encore ; il se répercutait entre Prokop et les oiseaux, entre tous les vivants, entre la terre et le ciel, entre l'espace et le temps. Entre les vivants et Dieu. [...] Tout ce qui autrefois, récemment même encore, n'était pour lui que plaisants jeux de mots et jongleries verbales se faisait dorénavant, et chaque jour davantage, enjeu d'une abrupte gravité. *Il sentait qu'il y en allait désormais de tout son être*<sup>482</sup> et de celui des autres, d'un seul tenant, à chaque instant. Il devenait à présent évident à Prokop que chacun des dieux Lares que ses amis et lui avaient évoqués un soir à l'Ourson Blanc avait répondu à l'appel, avait pris pleinement son poste au lieu précis qui lui avait été désigné. Et, loin de protéger ses amis et lui-même des dangers extérieurs, ils débusquaient bien plutôt l'ennemi intérieur que chacun abritait ou même couvait à son insu. (*Im*, 120-121)

Néanmoins, le dialogue que la grande Baba porte avec les oiseaux est aussi une forme de prière adressée à ce « très problématique Dieu muet » (*Im*, 122) qui ne rend pas justice sur le champ. C'est pourquoi cette prière prend également des accents de rébellion et les survivants des cruautés de tous les temps sont « en droit de douter que Dieu ait tenu sa promesse aux enfants des hommes » (*Im*, 123). Prier, c'est attendre et le texte insiste inlassablement sur l'importance de la patience pour le croyant et pour la constance de sa foi. Une métaphore emblématique de l'attente est la pivoine<sup>483</sup> qui repose patiemment dans la vieille bouteille de lait sur la table de Jonáš Tupík. En faisant appel au dernier vers du poème de Bedřich Bridel devenu obsession depuis la lecture solitaire dans les toilettes, la fleur est à son tour l'expression d'un abandon patient du croyant :

La pivoine vue par Jonáš exhalait moins un parfum qu'un souffle, un souffle d'âme végétale. Le souffle d'un être qui consent à la perte de sa force et de sa beauté, qui a renoncé à tout pour ne plus habiter que la grâce de l'oubli de soi, du don de soi, dans l'inconnu, le silence, l'absence. C'était la fleur la plus humble, la plus patiente qui se puisse voir ; une oraison de fleur. (*Im*, 129)

La mention de l'humilité dans l'extrait précédent n'est pas dépourvue de sens. Logiquement, après la prise de conscience du « corps obscène », l'apprentissage de la modestie devient obligatoire sur le chemin spirituel emprunté par Prokop. C'est la raison pour laquelle, après la révolution, il refuse de « tenir le haut du pavé » (*Im*, 149).

---

<sup>482</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>483</sup> Chez Sainte Thérèse de l'Enfant-Jésus, dans un texte intitulé « Fleurs mystiques », la pivoine blanche est associée à un fragment où il est question de la métamorphose intérieure du pécheur en élu : « Ô mon Dieu, regardez la Face de Jésus, et des pauvres pécheurs faites autant d'élus ». Sainte Thérèse de l'Enfant-Jésus et de la Sainte-Face, *Œuvres complètes (Textes et dernières paroles)*, Paris, Éditions du Cerf et Desclée de Brouwer, 2004, 1992, p. 961. C'est l'essence du parcours spirituel de Prokop qui doit accepter le mal fait à sa première femme et, implicitement, à Olinka, son impuissance à sauver sa sœur, mais aussi sa propre souffrance engendrée par l'abandon de Marie et le départ d'Olbram.

Il décline un poste à l'université et choisit un métier qui n'engage pas la voix : celui de rédacteur parmi d'autres d'une revue littéraire. Ce faisant, le récit déconstruit le mythe de l'intellectuel<sup>484</sup> engagé afin de laisser la place à la connaissance de soi, travail de longue haleine, requérant modestie et introspection. Se méfiant de la parole – apport, manifestement, de sa mue intérieure –, il trouve s'accommoder « mieux de l'écrit » (*Im*, 152). La révolution<sup>485</sup> spirituelle se fait dans le mutisme, et l'ancien professeur de lettres, tout en commençant « un discret mouvement de retraite vers ses géographies intérieures » (*Im*, 150), se laisse instruire par cet « étrange silence qui requerrait de plus en plus son attention » (*Im*, 153).

Sa tranquillité est troublée à deux reprises, une fois par la visite inopinée de sa fille, Olinka, tellement changée qu'il a du mal à la reconnaître, et une autre fois par la visite de son ancien voisin, monsieur Slavík, de passage à la rédaction pour lui laisser un cahier contenant une histoire écrite par lui-même. Si la première rencontre rentre dans l'ordre des choses, la seconde, pour le moins déconcertante, s'inscrit dans ces hasards qui guident l'individu dans sa quête de soi. La nouvelle, sans titre, mais que Slavík dédicace à son chien, traite de son propre parcours spirituel. Le ton du texte est souvent prophétique, messianique. Son chien est perçu comme un guide dans cette démarche et, de plus, comme un « compagnon des Anges » (*Im*, 165). Intercesseur malgré lui, Chien le conduit « en vérité à travers l'immensité du dedans » (*Im*, 164). C'est ainsi que Slavík tombe sur les traces de Dieu, sur les traces de son absence qu'il ne se lasse désormais de suivre, en homme-chien priant incessamment. Ainsi, après la mort de son compagnon de route, Slavík affronte les années qui lui restent avec courage, engagé qu'il est sur un chemin qui ne peut mener qu'à la source d'une « lumière pure » (*Im*, 168). Derrière les folies du texte transparaissent pourtant des éléments déjà mentionnés par rapport au propre périple de Prokop Poupá. Ainsi, parmi les révélations de Slavík, celle de la transparence et du silence infini lové au cœur du quotidien :

---

<sup>484</sup> « Le roman ne construit pas l'icône attendue de l'intellectuel engagé, parangon de l'humanité. Prokop aurait bien du mal à être "la somme de ses actes", selon la formule sartrienne : il n'agit pas. Au terme de son aventure, il n'a remporté aucun combat, ne s'est inscrit dans aucune aventure décidée au terme d'une délibération qui aurait engagé sa liberté et qui l'aurait confronté aux hasards et aux nécessités qui font les événements ». Bénédicte Lanot, « Fable du deuil et morale du renoncement », *op. cit.*, p. 13.

<sup>485</sup> A l'extérieur, les événements entraînent la plupart de ses amis dans le tourbillon de la nouvelle vie. Beaucoup reprennent leurs anciennes activités. D'autres quittent Prague. Seul Jonáš cherche, à l'instar de Prokop, le silence et le calme de la campagne pour poursuivre ses découvertes de l'invisible.

Chien avait le sourire de ceux qui voient en transparence du monde et du temps, de ceux qui sentent, par tous leurs sens, que la vraie vie n'est pleinement ici que lorsque le silence de l'infini vient palpiter au ras de l'instant présent, que le mystère de l'invisible vient cogner doucement contre les plus simples choses [...]. (*Im*, 164-165)

Après les moments de doute évoqués plus haut, suivis du parti pris de l'humilité et de l'effacement partiel au sein de la société « renouvelée », Prokop achoppe contre une autre pierre sur son chemin spirituel. Lors d'une visite à Kuks, en compagnie d'Olinka et de Filip, afin de revoir les statues de Mathias Bernard Braun, alors qu'il est en train de contempler la statue de la Pénitente (Sainte Marie-Madeleine), il découvre le poids de la faute<sup>486</sup> ainsi que le mystère du pardon.

Il s'agit là, pourtant, d'un pardon qui tarde à être octroyé, car ceux qui marchent dans le désert de l'amour se le sont interdit. Partie chez sa mère, Olinka ne répond ni aux lettres ni aux messages de Prokop. De même, le retour d'Olbram n'est guère plus simple ; la communication entre le père et le fils est impossible : le dernier a trop changé, trop oublié. Resté donc seul, en manque d'amour, tout comme sa fille et sa première femme, Prokop s'enfonce de plus en plus dans son travail afin de gagner sa vie. Le soir où, alors qu'en effectuant une traduction, il écoute *La Passion selon saint Jean* de Bach, une nouvelle transformation s'opère mais, cette fois-ci, en sens inverse. Il ne voit plus comment, par sa descente en enfer, Jésus peut secourir ceux qui refusent toute aide, c'est-à-dire les mal-aimés, qui persistent dans leur douleur. Son cœur est déchiré entre la souffrance des âmes seules responsables de leur damnation et la peine que le Christ se donne en vain pour les secourir. Entre le haut et le bas s'interpose un silence contre lequel Prokop ne trouve pas de voix. Il prend le parti de ces déçus et, n'osant plus « souhaiter pour soi seul le salut », il s'exile vers « l'inexorable solitude des êtres privés de Dieu » (*Im*, 229). Pour l'instant, sa pensée entière est en éclipse<sup>487</sup>. La germination semble avoir échoué. La fleur de sa pensée avait percé, fleuri et s'était effeuillée « au premier coup de vent » (*Im*, 233). Une dernière fois, surpris par une

---

<sup>486</sup> D'un côté il n'avait pas pu secourir sa propre sœur qui, abandonnée par son mari, ne peut supporter le chagrin et se donne la mort quelques mois après la séparation. C'est pourquoi, en regardant la statue de la Pénitente, Prokop a l'impression d'essuyer, « avec dix ans de retard, les larmes de sa sœur » (*Im*, 186). Une deuxième faute serait celle qu'il commet directement, en abandonnant lui-même Magda, sa première femme et mère d'Olinka. Épris de Marie, le premier amour ne compte plus et la souffrance de l'autre ne vaut pas grand-chose. Cette faute le tourmente une fois que sa fille est sauvée à la dernière minute d'une tentative de suicide après que son copain lui fait savoir sa décision de mettre fin à leur relation. Comme le dit si bien le texte, « nulle faute ne peut être déclarée ancienne tant que perdure la souffrance qu'elle a engendrée » (*Im*, 205).

<sup>487</sup> « Le souci pour ces maudits sans rémission éclipse alors toute autre pensée. Il peut éclipser jusqu'à la pensée même » (*Im*, 229).

coupure d'électricité alors qu'il cherche des outils dans les toilettes, il éprouve le sentiment que toute sa réflexion a été vaine et qu'autour résonne uniquement l'absence des êtres et surtout l'absence de Dieu. Trahi dans son attente, il a l'impression que les mots qui l'avaient autrefois tourmenté, lui avaient « jeté l'esprit en alarme » (*Im*, 236), sont maintenant vidés de sens et sonnent creux en rebondissant dans sa tête. La preuve, cependant, que son choix ne s'enracine pas dans la nécessité, mais dans le désespoir, est le fait qu'il ne peut rien substituer à ce vide qu'il déclare à présent ; la réalité du dehors ne peut le combler non plus. Malgré cela, il scrute parfois le dehors dans l'attente d'un signe quelconque, mais qui ne vient pas. Peu à peu, le « corps obscène » menace de se réinstaller en maître unique, tout-puissant :

Certains soirs il se postait un moment à sa fenêtre et regardait la cour, scrutant la masse informe et noire des feuillages ; il fixait longuement le tilleul jusqu'à distinguer chaque feuille en forme de cœur bien lisse et nervuré. Il espérait contre toute attente que de cette myriade de cœurs vert argenté qu'éclairaient par instants les fenêtres de l'escalier, se levât un signe, murmurât une voix. [...] Il se tenait penché, fouillant dans l'obscurité mémoire de sa chair pour tenter de ranimer le souvenir des vols anciens au ras de cette dense feuillée, mais il ne sentait que la morne pesanteur de son corps. (*Im*, 240)

Mais attente rime aussi quelquefois avec hasard. Prokop ne dit pas non à la vie ni ne choisit l'oubli de tout en s'isolant du monde : « Son cœur mis à nu sécha contre la terre. Mais sécher contre la terre peut porter la promesse d'une autre floraison » (*Im*, 233). Et il sera question d'une floraison complète et multiple à la fin, signe que son esprit est toujours en attente, tendu dans une espérance obscure. Le catalyseur en est la musique de Viktor dans le tram, un hymne du vivant offert à l'univers entier, y compris à Dieu, sans pour autant être sûr qu'il y prête l'oreille. Viktor, en porte-voix de la Création, fait don de sa musique dans la lumière et dans les ténèbres. Autrement dit, il offre ce « rien dans les ténèbres », à la manière de Bedřich Bridel, il en fait don à qui veut l'entendre. Il s'abandonne donc à l'existence incertaine de Dieu. La leçon qu'en tire Prokop est bien celle de cet incertain abandon de soi, de ce consentement à tout, « sans la moindre réserve : à sa grande indigence dans les amours humaines et à son



dénuelement plus radical encore dans l'absence de Dieu » (*Im*, 251). Cet abandon<sup>488</sup> « dans l'abandon même de Dieu » (*Im*, 255) obéit à l'appel des immensités recelées par le réel qui offre au regard ce qui est percevable à un premier degré. Finalement, la démarche spirituelle entreprise par le personnage aboutit à une paix à la fois avec le monde et avec l'après-mort, qu'il s'agisse de Dieu ou du néant. Au terme d'un parcours syncopé, Prokop aura fait l'apprentissage d'un état de perpétuel éveil au réel, en découvrant ce que le monde offre et ce qu'il laisse deviner. Immensités du dedans, immensités du dehors, il faut se résoudre à une connaissance partielle, mais constamment renouvelée, toujours en suspens, en attente et, en cela, Sylvie Germain – auteur d'un mémoire de maîtrise sur la notion d'ascèse dans la mystique chrétienne – semble rejoindre la pensée de saint François de Sales<sup>489</sup> :

Accueillir, accepter, consentir ; écouter le silence et scruter l'invisible, – tels sont les plus hauts actes de l'attention et de la conscience que doivent accomplir les vivants. Il faut renoncer à l'impatience, au désir de recevoir des signes, à la fièvre des preuves. Il n'y a que des traces impalpables disséminées de-ci, de-là, et qui parfois affleurent, fugaces, à l'improviste au détour d'un instant. Des traces aussi discrètes que troublantes qui n'octroient aucune certitude, mais assignent sans fin à l'étonnement, au songe et à l'attente.<sup>490</sup> (*Im*, 254)

## 5.4 Mysticisme citadin et réinvention de soi : *Éclats de sel*

À côté d'*Immensités*, *Éclats de sel* inscrit, au cœur du récit, une quête complexe de soi, une quête mise de manière encore plus appuyée sous le signe de la rencontre<sup>491</sup>

<sup>488</sup> Cf. « La vie en Dieu est mort de la créature, non pas solitude *avec* mais *en* lui. C'est la "*soledad en Dios*" de saint Jean de la Croix. [...] »

S'il existait un accès direct à la jubilation en Dieu – sans les épreuves qui précèdent l'extase – la voie surnaturelle serait alors à la portée de tout le monde. Mais à défaut d'un tel accès, nous sommes condamnés à gravir une échelle sans jamais en atteindre le dernier degré.

À côté de la solitude en Dieu proprement dite, il en existe une autre qui n'est au fond qu'un *isolement* en lui : la sensation d'être seul et abandonné au milieu d'un paysage désolé, la certitude de ne pas être *chez soi*, à l'intérieur de la Divinité ». E. M. Cioran, *Des Larmes et des saints*, traduction de Sanda Stolojan, in *Œuvres*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Quarto », 1995, p. 308. Les mises en évidence appartiennent à l'auteur du livre.

<sup>489</sup> Cf. Saint François de Sales, *Traité de l'Amour de Dieu*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, p. 803 : « [...] attendre ce n'est pas faire ou agir, ains demeurer exposé à quelque événement. Et si vous y prenez garde, l'attente de l'âme est vraiment volontaire, et toutefois ce n'est pas une action, mais une simple disposition à recevoir ce qui arrivera ; et lorsque les événements sont arrivés et reçus, l'attente se convertit en consentement ou acquiescement, mais avant la venue d'iceux, en vérité l'âme est en une simple attente, indifférente à tout ce qu'il plaira à la volonté divine d'ordonner ».

<sup>490</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>491</sup> Il suffit de prendre en compte le titre du deuxième chapitre (« Face à faces »).

et d'un parcours réflexif d'ordre spirituel. D'un point de vue religieux, ce livre se caractérise lui aussi par une dimension synchrétique explicite, d'inspiration judéo-chrétienne. À la différence de Prokop Poupa, cependant, Ludvík est l'exilé qui, de retour dans son propre pays, ne réussit pas à assumer son ancienne identité de manière équilibrée. Choissant lui-même l'exil « sans héroïsme ni romantisme », mais « par un souci d'hygiène mentale » (ES, 24), afin d'échapper « au mal dont souffrait son pays, – une asthénie du goût et de l'esprit, une anémie du cœur, une cécité de l'âme » inoculées par la « médiocratie au pouvoir » (ES, 27), il revient onze ans après, « repu de liberté, mais infirme d'idéaux, et amèrement insatisfait de l'être » (ES, 27). À présent, « le mal était en lui » – transféré donc au niveau individuel et aggravé aussi par une histoire d'amour « si vaste et si ardent, qu'il avait éclipsé tous les autres » (ES, 28). Étranger à lui-même, il l'est aussi à ceux qui ont autrefois beaucoup compté dans sa vie : son ancien professeur de lettres, mystique discret, Joachym Brum et, dans une moindre mesure, sa nièce, Eva. En disjonction<sup>492</sup> avec son moi, Ludvík vit en suspens, en état d'attente<sup>493</sup> permanente de ce moi, de sa récupération<sup>494</sup> et de sa *re*-connaissance. En cela il se rapproche de Prokop Poupa, à cela près que, dans *Éclats de sel*, cette rupture est vécue de manière beaucoup plus violente. Le tout est régi par un subtil jeu connotatif et symbolique autour du mot « sel ». La lente réappropriation de soi, par l'apprentissage de l'étonnement et du désir et en dépit de la vie vécue par à-coups, se fait aussi à un niveau spirituel : Sylvie Germain l'indique au début du livre par une référence supplémentaire à *La Cène* de Léonard de Vinci, celle où Judas renverse une salière,

---

<sup>492</sup> Entre autres, cela est suggéré dans le livre par le fait que Ludvík voyage beaucoup, il a souvent un train à prendre. D'ailleurs, le livre a une structure cyclique dans la mesure où il s'ouvre par un voyage en train et se clôt par l'attente d'un dernier train à prendre, ce qui va de pair avec la nouvelle vie que va commencer le personnage.

<sup>493</sup> Il convient de remarquer que c'est par une métaphore de l'attente que s'ouvre le livre, à savoir un hêtre que Ludvík contemple depuis le compartiment du train. Comme lui, le hêtre est isolé dans un lieu banal (Ludvík est déjà de retour dans son pays). À sa différence pourtant, l'arbre se constitue en un corps d'attente domptée, patiente : « Il habitait l'espace avec simplicité, avec puissance, tout concentré sur soi, sur son invisible cœur d'arbre, son inaudible chant d'arbre, sa solitude d'arbre. Il habitait le temps avec ténacité, avec patience, tramant sans fin des songes sous son écorce grise, tissant et enlaçant les fils ligneux de sa mémoire séculaire » (ES, 15-16). Premier exemple que Ludvík ne peut encore suivre, bien que ce qu'il représente au niveau subjectif le transforme en un point d'appui sans que l'homme se rende compte pourquoi. C'est, d'ailleurs, la raison pour laquelle, une fois que le train se met en marche et que le hêtre, « arraché à son immobilité », reste derrière, Ludvík éprouve « un léger désarroi » (ES, 16).

<sup>494</sup> Dans le train, en lisant un article consacré à la conservation de la fresque de Léonard de Vinci, *La Cène*, Ludvík « ne faisait que ressasser des pensées maussades qui rôdaient autour de l'idée de dégradation, tant physique qu'intellectuelle. Ce récit de la ruine d'un chef-d'œuvre lui fit l'effet d'un doigt posé sur une plaie » (ES, 16-17).

devenant ainsi « celui qui a brisé l'Alliance<sup>495</sup>, refusé de devenir le sel de la terre » (ES, 17). Pour l'instant, l'effet sur Ludvík est minime : il bâille tout simplement.

Les références au sel sont nombreuses dans le livre et jalonnent l'« apprivoisement » spirituel du personnage. En fait, le sel est l'élément catalyseur de cet apprivoisement, car chaque mention qui en est faite est une mise en branle de la réflexion et une mise en attente de la révélation qu'elle peut apporter. Ainsi, le sel n'agit pas instantanément, mais se laisse lentement absorber pour que le cristal germe dans les pensées, comme pour Prokop Poupá. Le bâillement de Ludvík après la lecture du passage renvoyant à Judas est le signe d'une indifférence pour l'instant totale à l'élément religieux. Cette indifférence est renforcée à l'occasion du repas que Ludvík prend à l'auberge de l'Oural ; en essayant d'assaisonner son plat, il découvre que la salière est vide. Cela ne le dérange pas, cependant ; il lui est facile de remplacer le sel par une pincée de paprika. Ce geste pourrait suggérer le fait qu'il n'est pas encore prêt à entamer, à côté de sa re-conquête identitaire, les recherches au niveau spirituel. Bien qu'il ne le sache pas encore, cet apprentissage spirituel le réconciliera avec la mémoire de Brum, lui aussi engagé dans une quête mystique. Car, en dehors de la démarche personnelle, Ludvík éprouve aussi le besoin de s'acquitter d'un devoir de mémoire envers son ancien professeur et mentor dont il s'était éloigné en choisissant l'exil.

Jusqu'à ce que Ludvík lui-même arrive à réfléchir en termes de « sel », donc de spiritualité, il est comme guidé à son insu par des personnes bizarres, dont il fait la rencontre de manière apparemment fortuite. Il semble qu'une fois le personnage engagé dans une quête, le monde s'organise autour de lui de manière à lui permettre l'accès à l'objectif visé. Toutefois le « hasard » ne facilite pas la tâche ; son rôle est de déclencher les processus cognitifs. Les rencontres guident, orientent, mais ne désignent pas. D'ailleurs, lors de la troisième rencontre que fait Ludvík, l'homme à la rose de sel l'affirme on ne peut plus clairement :

Les roses, qui se nourrissent autant de patience que de lumière, ont un sens très fin, très aigu, de ces menus mystères du temps qui passent inaperçus, ou bien pour des caprices du hasard, aux yeux des gens inattentifs, mais le hasard n'est nullement aussi fantasque et inconséquent qu'on se complaît en général à le croire. (ES, 52)

---

<sup>495</sup> Le sel est, dans une perspective judéo-chrétienne, le symbole de l'incorruptibilité. « C'est pourquoi l'alliance du sel désigne une alliance que Dieu ne peut briser ». Jean Chevalier ; Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 858.

En ce qui concerne l'enjeu spirituel, le hasard semble bien être « Dieu qui se promène incognito », comme l'aurait dit de manière tellement inspirée Albert Einstein.

À maints égards, le jeune ouvrier de l'auberge a une forte ressemblance avec les anges tels qu'on les représente communément en peinture : « de stature assez frêle, vêtu d'un bleu [taché de cambouis] », il a « des cheveux filasse, d'un blond cendré » (*ES*, 39-40). Ludvík a l'intuition de se trouver en présence d'un être hors du commun quand, ses doigts effleurant ceux du jeune ouvrier alors qu'ils se dirigent vers la corbeille de petits pains aux « grains de gros sel » (*ES*, 39), il les retire brusquement, tandis que l'autre l'invite à se servir en premier. Aurait-il deviné que l'exilé a besoin de redevenir « le sel de la terre » ? Qui plus est, il fixe sur Ludvík un regard

lointain, dénué d'expression. Ses yeux avaient une couleur si pâle, d'un bleu fané, transparent presque, que leurs iris semblaient taillés dans quelque morceau de sel, et Ludvík eut soudain l'impression que tous les menus grains épars sur la nappe étaient des éclats de son regard salin tombés en fine pluie d'entre ses cils blonds. (*ES*, 40-41)

La deuxième rencontre ne tarde pas à avoir lieu. Le profane recèle du sacré, et cela est suggéré lorsque, à la banque, Ludvík connaît, malgré lui, l'employé « qu'il n'avait encore jamais vu » (*ES*, 45). Ce dernier entame un laïus qui finit par l'exaspérer. Développé à partir du « Mat » – le nom du livret d'épargne –, le discours de l'étrange personnage s'articule autour de plusieurs idées qui rendent compte, entre autres, de l'état spirituel de Ludvík. Tout d'abord, le Mat est la seule carte au tarot qui ne compte pour rien ; sa valeur est nulle, elle ne porte pas de numéro. Le Mat est ensuite guetté par un grand danger : celui de déambuler sans but dans l'espace et dans le temps, alors que ce dernier est – le texte souligne une fois de plus son importance – « la menue monnaie qui nous est octroyée afin de payer plus tard notre droit d'entrée dans l'éternité » (*ES*, 46). À part cela, la folie du Mat est « à double tranchant », comme le sel : « soit corrosif, soit purificateur »<sup>496</sup>. Le petit disque rouge qui orne la pointe de la coiffe du Mat est « la dernière étincelle de raison qui lui reste, son ultime braise de conscience » (*ES*, 46). Ses attaches au passé étant défaites, il se rend « disponible pour l'imprévu,

---

<sup>496</sup> C'est surtout sur cette valeur purificatrice du sel qu'insiste le texte, une fois de plus par l'intermédiaire d'un de ces prophètes citadins que Ludvík semble ne pas avoir du mal à rencontrer partout. Ainsi, le buveur du débit de boissons qui lève son verre en l'honneur des trois Rois mages insiste à son tour sur la valeur cathartique de cette substance, pourtant pas offerte à l'enfant Jésus : « Or il existe encore une autre substance liée au feu, et prodigue en saveur et vertus purificatrices. — Hum, fit Ludvík qui se sentit soudain sur la défensive, mais l'autre enchaîna : — Le sel ! Feu délivré des eaux, grain de pure lumière extrait des antres de la terre » (*ES*, 62).

pour l'inespéré. Pour l'éternité » (ES, 46). Et c'est bien ici que le rapprochement entre le cas de Ludvík et celui de Prokop Poupa est évident : ils sont tous les deux épris d'immensités, à cela près que le premier doit encore faire l'apprentissage de ce désir :

Oui, peut-être est-il bon de s'en aller ainsi, la tête au vent, les poches vides et le cœur troué de pauvreté et de désir d'immensités. S'en aller, s'en aller, par tous les sentiers obliques, se frayer des chemins buissonniers à travers roches et broussailles... — Moi aussi je dois m'en aller, je suis pressé ! dit Ludvík en frappant du poing contre la vitre. (ES, 46-47)

Et l'employé de banque de lui conseiller la patience... Il n'est d'ailleurs pas le seul, sachant que ce conseil est aussi celui de l'homme à la rose de sel – expression d'une grande patience doublée de méticulosité. Cependant, un autre détail attire l'attention sur le fait que *l'attente mystique repose en général sur un principe de prédétermination* : elle est latente longtemps avant son déclenchement de manière consciente et urgente, une fois atteint le degré de connaissance du manque : « [...] l'urgence date depuis longtemps. Mais elle se déclare à l'improviste » (ES, 52). Comme toujours, l'aide achoppe sur une interruption quelconque, le conseil final que reçoit le « malade du temps »<sup>497</sup> étant celui de chercher en lui-même la raison de son suspens. Il reste à voir si le Mat saura être un « sage » ou bien un « inspiré ». Pour l'instant, les occurrences de plus en plus nombreuses de ces rencontres l'exaspèrent, ce qui fait que, en proie à un sentiment de malaise, après la troisième, il s'emporte comme l'avait fait Prokop Poupa : « Il n'était donc plus possible de mettre le nez dehors ou dans un bistrot sans qu'un fâcheux l'assaille en se lançant dans des péroraisons salines ? » (ES, 63).

Toutefois, la rencontre du buveur discourant sur les trois Rois Mages ne reste pas sans conséquence. Ludvík porte à son tour au plus profond de son être un grain qui se met lentement à germer. Pour l'instant, cela est annoncé par une vision qu'il commence à avoir de manière répétée autour de la scène des trois mages, à cela près que cette vision est en gris et noir et les mages se résument à trois silhouettes profilées « dans un lointain ombreux », qui restent entourées de mystère : « Où s'en allaient-ils donc ainsi, se demandait Ludvík, que cherchaient-ils, qui cherchaient-ils ? » (ES, 65). Encore faut-il signaler que cette vision porte aussi toutes les marques de l'attente engendrée par une quête de soi et par un retour à l'état de « roi nu » qui avait été à

---

<sup>497</sup> Cf. Éric Faye, *Le Sanatorium des malades du temps. Temps, attente et fiction, autour de Julien Gracq*, Dino Buzzati, Thomas Mann, Kôbô Abé, op. cit., 236 p.

l'origine du tourbillon des pensées chez Prokop : le mouvement des trois silhouettes dans la vision de Ludvík est « au ralenti », les personnages marchent « à pas lents, pieds nus et têtes nues », « sans gloire et sans escorte » (*ES*, 64). C'est à ce point qu'il fait la liaison entre la quête des mages et celle, intérieure, de Joachym Brun. Après tout, ce dernier se meurt, mais l'impression de sérénité qui rayonne sur son visage laisse deviner la confiance en quelque chose qui ressemble, aux yeux de Ludvík, plutôt à une sorte de nativité « à rebours, délocalisée, car non plus à Bethléem, mais à Gethsémani » (*ES*, 56). Et, rappelons-le, *L'Enfant Méduse* se clôt aussi par le ré-enfantement intérieur de Lucie Daubigné, désigné aussi par le nom de « Nativité »<sup>498</sup> spirituelle. L'attente inconsciente de sa propre Nativité se nourrit aussi du travail de traduction qui a pour objet le livre du Rabbi Loew, un livre teinté de spiritualité profonde et de mysticisme et qu'il est devenu urgent, selon l'éditeur, de traduire au XX<sup>e</sup> siècle :

Rabbi Loew fait partie de ces gens qui ont le don de nous donner des nouvelles de nous-mêmes et du monde par-delà les siècles. Des nouvelles dont, plus que jamais, nous avons besoin. Encore faut-il que nous le ressentions, ce besoin. Sinon les nouvelles resteront lettre morte. (*ES*, 70)

La pensée du Maharal de Prague ne cesse de l'imprégner et de le confondre en même temps. Néanmoins, la floraison de sa « fleur du temps qui passe » est en train de se faire, bien qu'à son insu et sans pour l'instant laisser deviner ce à quoi elle va aboutir, tout comme les notes qu'il prend à propos du Rabbi : « Son carnet de notes commença à prendre un aspect de toile d'araignée aux fils laborieusement tissés, mais encore loin d'être reliés » (*ES*, 59). Cela ne le décourage pourtant pas : son éditeur étant sur le point de faire faillite, il a donc assez de temps pour finir la traduction – et celle intérieure en même temps.

Le prophète citadin suivant semble être le pendant de la grande Baba dans *Immensités*. Le kiosquier initie Ludvík au doute quant à l'implication de Dieu dans les événements contemporains. Il commence par déplorer la supériorité du mal dans un siècle ayant connu des atrocités inouïes. Ce sont « les violents et les salauds » qui l'emportent « sur la poignée de justes » (*ES*, 71) et le simple fait de prendre connaissance des horreurs contemporaines ne suffit plus à limiter les dégâts. D'ailleurs,

---

<sup>498</sup> « Là-bas, là-bas, le plus merveilleux de tous les là-bas luit doucement au cœur de l'ici et de l'instant présent. Là-bas, ici, une enfance nouvellement née luit dans la paille blonde. Il faut s'en occuper. Lucie lui donne asile dans son regard.

Dans son regard couleur de nuit, toujours. Mais, désormais, nuit de Nativité » (*EM*, 281).

la folie des gens est démesurée selon le kiosquier, ainsi que leur lâcheté. L'expression majeure de cette folie est le camp d'Auschwitz-Birkenau qui, une fois visité, efface toutes les amarres rationnelles de l'être :

Un vide s'est ouvert en moi, j'étais la proie d'un désastre intérieur, d'un brutal accès d'idiotie, — quelque chose en moi refusait de comprendre, mon esprit ne pouvait contenir ni l'ampleur du mal perpétré, ni la démesure de la souffrance endurée en ce lieu. [...] Là-bas je me suis senti, en un unique instant, irrémédiablement banni hors de la terre des hommes et de soudain retour dans cette même terre, et je serais bien tombé à genoux, mais non pour embrasser le sol, plutôt pour y cogner mon front et y cogner des poings. (*ES*, 73)

C'est à la suite de cette expérience que le regard se tourne vers le ciel, plein de questions. Pourquoi ce silence parfait de Dieu face à ces crimes ? On aurait voulu qu'il ressemblât au Dieu de l'Ancien Testament, directement impliqué dans la contemporanéité, toujours prêt à réclamer des comptes « aux assassins et aux parjures » (*ES*, 73). Le mutisme de Dieu est cependant interrogé en même temps que celui des hommes, ce qui explique le double silence, vertical et horizontal. L'humanité serait-elle « en faillite d'âme », et Dieu « en rupture de miséricorde » (*ES*, 74-75) ? Cette question aurait pu être celle de Ludvík qui lui aussi avait visité l'ancien camp nazi. Relancée par le kiosquier, elle devient coup de pouce réflexif<sup>499</sup> et, en même temps, préparation à ce silence de Dieu qui sera, vraisemblablement, l'unique réponse à toutes les questions. Toujours est-il que c'est en écoutant son dernier interlocuteur que Ludvík éprouve une telle nécessité spirituelle et une telle soif de réponses qu'il reste cloué sur place. Désormais il est mis en attente ; si autrefois il voulait échapper à tous ces « toqués », maintenant il y a quelque chose qui le fige : « [...] il était transi de froid mais ne pensait plus à déguerpier, quelque chose à présent le retenait » (*ES*, 75). Il est évident, comme il l'était pour Prokop Poupá, que ce besoin spirituel était ancré en lui depuis longtemps et qu'il attendait son heure.

Encore lui faut-il se dessiller les yeux. Ce n'est sans doute pas un hasard si l'une des rencontres les plus significatives qu'il fasse a lieu le jour même où il met des lunettes pour la première fois. Les sensations tout à fait normales qu'éprouve quelqu'un

---

<sup>499</sup> Selon le kiosquier, il faut toujours lutter contre l'ennui qui finit par détacher l'homme de tout, y compris de lui-même : « C'est une rouille aussi sournoise que vorace qui peu à peu nous grignote l'intelligence et du cœur et de l'esprit, nous mine la mémoire où n'émergent à la fin que quelques îlots de souvenirs indurés ainsi que des tumeurs, des verrues, — ainsi les chagrins d'amour, par exemple. Et ça corrompt la vue ; on perd de vue l'essentiel, et ce qu'on continue à voir c'est alors bien souvent par le petit bout de la lorgnette, ou dans le flou, ou d'un seul œil » (*ES*, 76).

dans une pareille situation acquièrent dans le livre une charge importante de sens. On retrouve la référence si fréquente dans l'œuvre de Sylvie Germain à ce nouveau regard qui engendre une transformation intérieure ou bien qui en est la preuve. Pour l'instant, Ludvík ne fait que « mettre à l'épreuve ce qu'il nommait ses yeux nouveaux, et il oscillait entre la satisfaction et l'agacement ; il distinguait mieux, soit, mais ça tanguait en douce autour de lui » (*ES*, 132). C'est avec ce « nouveau » regard qu'il scrute la femme en train de laver le plancher dans le couloir de l'hôpital. Après le kiosquier qui pose le problème du silence de Dieu, la femme de salle met ce silence en relation avec celui, symétrique, des hommes. En fondant son discours sur l'importance des larmes en tant qu'expression cachée de la douleur, cette nouvelle voix prophétique renoue par endroits avec des fragments du livre *Des larmes et des saints*<sup>500</sup> signé E. M. Cioran. Ainsi, ces larmes ont un poids énorme, que les hommes méconnaissent, car ils ignorent beaucoup les uns des autres. Du côté de la religion chrétienne, la figure du Christ se dresse comme le dépositaire largement inconnu et méconnu de toutes ces larmes pleurées dans la souffrance – elles-mêmes n'étant qu'une forme d'oblation, tout comme la mort. Dans le doute, pourtant, l'homme doit finalement faire un choix, un pari à l'instar de Pascal :

Toutes ces larmes, monsieur, qui forment stalactites au fond de nos entrailles, qui s'enroulent en spires autour de nos cœurs, qui nous embuent les songes et la mémoire, et qui se brisent au jour de notre mort, eh bien, elles secrètent le sel de l'oblation. Car mourir est, qu'on le veuille ou non, une oblation. Est-ce au néant, est-ce à Dieu ? Il faut parier, c'est pile ou face, il n'y a pas de moyen terme, aucune tiède échappatoire. C'est tout ou rien. Il faut parier, il faut risquer. (*ES*, 136-137)

En larmes à son tour, le Christ serait donc ce grand *Pleurant* du ciel dont les hommes ne comprennent pas la vulnérabilité et qu'ils taxent d'indifférent en oubliant son sacrifice suprême :

Que savons-nous d'ailleurs des pleurs cachés des uns et des autres ? Rien ! Et des larmes des anges qui boitent dans nos ombres de pécheurs désinvoltes ? Moins que rien ! Quant aux larmes que Dieu verse au plus secret de sa solitude, nous en ignorons tout ; au mieux nous les nommons silence, au pire nous les taxons de mutisme. (*ES*, 136)

---

<sup>500</sup> Cf. « Au Jugement dernier on ne pèsera plus que les larmes ». E. M. Cioran, *Des Larmes et des saints*, traduction de Sanda Stolojan, in *Œuvres, op. cit.*, p. 290.



Cette image du Christ correspond évidemment à une perception plus intime du Dieu devenu homme. Il paraît que l'homme moderne éprouve ce malaise<sup>501</sup> quant à l'existence de Dieu parce qu'il oublie peu à peu le mystère de l'Incarnation – expression absolue de la compassion divine. Oubliant le sacrifice du Christ, on s'attache à demander des comptes à ce Dieu que même les Anciens n'ont connu que par des manifestations intermédiaires, miraculeuses. Par conséquent, la soif de Dieu<sup>502</sup> qu'ont les hommes rebondit sur le silence divin alors qu'elle devrait converger vers la soif réciproque du Christ :

Car, lequel, de l'homme et de Dieu, a le plus soif de l'autre, lequel surtout a le plus besoin que l'autre ait soif de lui ? Allez savoir ! En amour, on ne sait jamais rien. Le Christ sur la croix, à l'instant de mourir, n'a-t-il pas dit "J'ai soif"... c'est qu'il avait bu toutes les larmes des hommes, et avait aussi goûté à celles de Dieu. Il est mort au confluent de ces deux pleurements, à la croisée de ces deux soifs. (*ES*, 138)

L'attitude de Ludvík bascule d'ailleurs dans cette soif de réponses, ou bien tout simplement dans cette soif d'écouter attentivement les « péroraïsons salines » (*ES*, 63). À écouter discourir la femme à la serpillière, il découvre les multiples résonnances que ce discours a en lui, résonnances pour l'instant « obscures » – en dépit de son nouveau regard – mais qui jettent plus que jamais son esprit en alarme. En même temps il choisit de ne pas poser de questions ; une première tentative échoue, car il serait censé connaître déjà les réponses qu'il porte depuis toujours en lui-même. À la fin de la rencontre, il n'a même plus besoin de ses « yeux nouveaux » ; les lunettes glissent d'ailleurs du nez et s'écrasent sur le sol. Désormais il vit submergé par le flux d'étrangeté qui « se mêlait au cours pourtant si banal de sa vie » à tel point qu'il lui est impossible de dire « s'il s'agissait d'une crue d'irréalité, ou bien de surréalité, ou encore

---

<sup>501</sup> Cf. « L'humanité se dispense de Dieu depuis qu'elle l'a dépouillé de ses attributs en tant que personne. En voulant élargir le domaine d'influence du Tout-Puissant, elle l'a dérobé malgré elle à notre vision immédiate. Vers qui nous tourner s'il a cessé d'être une personne qui puisse nous comprendre et nous répondre ? Ayant gagné en étendue, Dieu est partout et nulle part. Aujourd'hui il est tout au plus un Absent universel.

En lui attribuant des proportions plus grandes, nous nous le sommes aliéné d'autant. Pourquoi, au lieu de le laisser tel qu'il était dans sa modestie primordiale, l'avons-nous défiguré ? Poussés par un orgueil sans bornes, nous lui avons attribué trop de qualités. Or, il n'a jamais été moins actuel qu'aujourd'hui ». *Ibid.*, p. 308.

<sup>502</sup> Selon Françoise Dolto, Dieu est « [...] l'inconnu de ma soif, soif que je ne connais que par une sensation de manque ». Cf. Françoise Dolto ; Gérard Sévérin, *La Foi au risque de la psychanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Points », n° 154, 1983, p. 35. Et le manque d'être à la source même de l'attente qu'on le comble.

de para-réalité ou même d'infra-réalité » (*ES*, 139). Par contre, « il doutait de tout, d'un doute aigu, indéfini, et s'attendait<sup>503</sup> à tout » (*ES*, 139).

Finalement, la quête de Ludvík converge sur celle-là même de Joachym Brum, qui semble être la clef de l'attente spirituelle du personnage principal. Oublié, l'ancien professeur est cet autre avec qui renouer dans l'esprit. C'est pourquoi, sous le poids de ses propres doutes et manques, Ludvík commence à s'intéresser de près à la démarche spirituelle de son ancien maître, « un homme épris de sens, et de justice... un homme tenaillé tragiquement par l'espérance, envers et contre tout, et cela jusqu'au bout » (*ES*, 150). Vouloir découvrir l'objet du désir cognitif et spirituel de Brum, mais surtout de son espérance, équivaut pour Ludvík à l'appréhension de la réponse – ou du moins d'une ébauche de réponse – à toutes ces questions « autour desquelles il n'avait cessé de tourner » (*ES*, 150), à la manière de son professeur de lettres. Impossible d'apprendre réellement, comme l'aurait voulu Joachym Brum, le contenu du dialogue entre le Maharal de Prague et l'empereur Rodolphe à Prague, « le dimanche 3 Adar 5352 ». Il est à souligner l'importance de cette entrevue

nimbée de mystère et parée d'une dimension messianique, puisqu'elle était porteuse d'un immense espoir. Celui d'une réconciliation entre le monde chrétien et le peuple éclaté d'Israël, et l'annonce, donc, de la fin des tourments endurés par ce peuple. (*ES*, 90)

L'objet de la quête de Brum, ainsi que de celle menée par Ludvík sous la forme d'une attente inquiète, est donc cette réconciliation traduite au niveau de son propre moi assoiffé secrètement de spiritualité. Cette spiritualité serait la garantie du nouveau regard sur le monde de qui aurait reconquis son identité ou, mieux, *une* nouvelle identité. Afin d'atteindre un équilibre, il doit mettre fin à l'exil spirituel qui, lui, dure encore : son désir d'apprendre si Brum avait ou non été croyant répond à cet « impérieux besoin » de *se* comprendre et « il posait avec obstination des questions qu'il avait toujours reléguées au rayon des faux problèmes » (*ES*, 151). Une fois de plus les réponses évasives d'Eva le laissent sur sa faim au sujet de Dieu et de sa connaissance. Pour sa part, Joachym Brum avait cultivé une certaine discrétion par rapport à ce sujet, entourant de silence ses rapports avec les autres. C'est bien ce silence qu'il lègue à

---

<sup>503</sup> Une fois de plus le réflexif rappelle le rapport que Martin Heidegger instaure entre cette forme verbale et la forme active dans le cas du verbe *attendre* : *attendre* est *s'attendre à*. Même si Ludvík ne connaît pas l'objet précis de son attente, il pressent l'arrivée de quelque chose.

Ludvík, à travers la restitution du livre que ce dernier lui avait lui-même offert avant d'émigrer, et qu'il avait oublié. Ce faisant, Brum rend à son ancien étudiant la mémoire, le passé, tandis que la réflexion religieuse, même si elle n'aboutit pas à la foi proprement dite, lui ouvre les portes de l'avenir. À l'exemple du vieux « en allé vers l'éternité » (ES, 159), désormais, Ludvík sera à son tour en route pour « quêter du sens dans l'invisible » (ES, 159-160). À ce point, le poème *Cortège* de Guillaume Apollinaire – miroir de sa quête – reçoit une réponse, et l'ancien exilé *sait* enfin « celui-là qui il est »<sup>504</sup>.

Désormais Ludvík s'ouvre au monde à travers une nouvelle attente, car ce monde est à « découvrir » et à « questionner ». Ayant trouvé d'objet à l'attente qui jusqu'alors s'était en fait déroulée à rebours, il ne lui reste maintenant qu'à « attendre les mains vides, le cœur à nu, l'esprit béant, sans pouvoir nommer cela même qu'on attend avec une infinie patience, une extrême endurance » (ES, 162-163). Il revient, ce matin « intime, où se renouvella l'Alliance et se reprécisa l'ordre du monde » (ES, 183) et Ludvík clôt le livre se laissant aller à « la joie pure de se savoir en vie, et en paix souveraine » (ES, 185). L'attente de Dieu n'aura été, dans son cas, tout comme dans celui de Prokop, qu'une attente à rebours, dans le désir de récupération, de réapprentissage de soi. Cependant, la dimension spirituelle se montre décisive une fois de plus dans l'œuvre de Sylvie Germain, la joie elle-même étant, selon saint Augustin, « la face subjective de la béatitude »<sup>505</sup>.

L'attente mystique s'articule, manifestement, autour d'un dialogue entre l'individu et ce Dieu qui ne répond pas. Pour certains personnages, fidèles depuis toujours dans leur foi, le silence divin n'intrigue jamais. Inébranlables dans leur confiance, ils s'accommodent de l'absence d'une réponse directe comme si cela était dans l'ordre des choses. Le temps qui s'écoule jusqu'à l'accomplissement des souhaits personnels est vu comme une épreuve et la réussite comme une bénédiction divine face

---

<sup>504</sup> « Un jour

*Un jour je m'attendais moi-même*

*Je me disais Guillaume il est temps que tu viennes*

*Pour que je sache enfin celui-là que je suis*

*Moi qui connais les autres*

*Je les connais par les cinq sens et quelques autres (...) »* (ES, 174).

<sup>505</sup> Cité dans l'entrée consacrée à la « Joie », in *Dictionnaire de spiritualité*, Tome VIII, Jacob-Kyspenning, Paris, Beauchesne, 1974, p. 1246.

à la constance des prières. Edmée Verselay est de ces « athlètes de Dieu<sup>506</sup> » qui vivent la foi comme une attente permanente étayée sur la confiance. Pour d'autres, Dieu est invoqué ponctuellement, lorsqu'ils connaissent des drames personnels comme la perte des proches. La souffrance rappelle soudain à l'homme l'existence, jusqu'alors traitée superficiellement, de ce Dieu ayant autrefois répondu aux appels d'ici-bas. Ces personnages, comme Aloïse Daubigné – à laquelle on peut aisément ajouter le nom du premier rebelle face à l'autorité divine, à savoir Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup –, instaurent un tribunal afin de traduire en justice ce Dieu tenu responsable de leur douleur. Cependant, leur « foi » est vécue de manière très brève, c'est-à-dire jusqu'à ce que la révolte passe et qu'ils prennent connaissance de leur propre impuissance. Les situations les plus intéressantes regroupent pourtant des « nomades<sup>507</sup> » de la foi, des personnages qui, dans des moments clés de leur existence se voient confrontés à leur propre finitude d'un côté, et à l'infini divin de l'autre. Dieu n'est pas une évidence, mais devient projection transcendante salvatrice, thérapeutique. Aucun dialogue n'est initié, car ce n'est pas la parole divine qui est recherchée, mais l'explication de ce trouble concernant l'acceptation même du salut en tant que cheminement spirituel vers un Dieu incertain. Dès que ce questionnement est initié, l'existence individuelle devient attente d'une révélation finale. Si elle ne se produit jamais, c'est parce que les personnages doivent aboutir par eux-mêmes à accueillir ce nouveau Moi mystique que jusqu'alors ils ne soupçonnaient même pas. Il faut mentionner ici l'importance des rencontres qui ménagent les révélations par la mise en attente des protagonistes et qui stimulent ainsi la quête individuelle. Enseignant par la parole, les *prophètes citadins* revêtent le rôle du Christ accompagnant les deux disciples d'Emmaüs : ils ne le reconnaissent pas

---

<sup>506</sup> Syntagme emprunté au titre du livre d'Odile Haumonté, *L'Athlète de Dieu - Le bienheureux Jean-Paul II*, Paris, Pierre Téqui éditeur, coll. « Les sentinelles », 2001.

<sup>507</sup> Cette idée de nomadisme traduisant le parcours mystique individuel par à-coups, afin d'aboutir à une symbiose intime avec Dieu est particulièrement chère à Sylvie Germain : « J'aime beaucoup cette idée de nomadisme, que l'on trouve surtout dans le judaïsme. Il est vrai que le Dieu du monothéisme, on l'a assez dit et redit, est un "Dieu du désert", "Dieu des nomades" ; cela devrait davantage nous faire réfléchir dans nos vies. Malheureusement, dans l'histoire, il semblerait qu'on l'ait beaucoup oublié. De cette idée de nomadisme, on trouve une illustration extraordinaire et des plus subtiles dans les Évangiles, quand le Christ dit à la Samaritaine : "Viendra un jour où l'on adorera Dieu en esprit et en vérité, en non plus dans un temple." » Sylvie Germain, *Le vent ne peut être mis en cage*, op. cit., pp. 20-21. Il convient de mentionner que le nomadisme dessine également l'existence journalière des personnages concernés et c'est lors de leurs déambulations en ville qu'ils font les rencontres insolites dont le but est de raviver la quête mystique et d'attiser l'attente de la révélation.

d'emblée, mais découvrent son identité grâce à l'effet de ses paroles<sup>508</sup>. Ainsi, le hasard n'en est pas un, car il devient événement qui réorganise le temps. Pour l'auteur, la rencontre fonde l'attente, car l'Autre intrigue :

La rencontre révolutionne le temps qu'elle désorbite du moi et exige alors une ré-organisation du temps ainsi dévié et désheuré en fonction de l'autre ; ré-organisation du temps comme « événement pur », accueil et souci pour l'autre. L'instant catastrophant de la rencontre ne peut en effet s'accommoder d'une attente quiétiste, indifférente, mais réclame « la tension aiguë et l'attention lucide ». Tension et attention qui sont la chair même du temps.<sup>509</sup>

Le filon spirituel d'inspiration judéo-chrétienne, qui sillonne la production romanesque de Sylvie Germain, rend à part cette œuvre dans le paysage littéraire des trente dernières années. Cependant, la démarche de l'auteur ne vise point à légitimer le célèbre propos attribué<sup>510</sup> à André Malraux, mais à réinstaurer, à défaut d'un vrai dialogue avec Dieu, au moins la possibilité d'une réconciliation muette, à partir d'un souci à la fois individuel et éthique. Ce ne sont pas les masses qui reçoivent une absolution indiscrete, mais les individus en rupture intérieure qui peuvent ainsi envisager la paix avec eux-mêmes. L'attente ne veut pas arracher une parole au silence de Dieu, mais justifier la raison d'être de ce silence, lui octroyer une place et une signification propres à rendre espoir pour une humanité sur la voie du désenchantement. L'attente mystique chez Sylvie Germain est un modeste refus de lire dans le silence divin une simple « signature acide du néant »<sup>511</sup>.

Comme l'a souligné Bruno Blanckeman, en fin lecteur de l'œuvre de Sylvie Germain, les situations de rupture sont « très nombreuses dans les romans étudiés : rupture intime – peines amoureuses, vide affectif –, rupture historique – crises politiques, vacance du pouvoir –, rupture métaphysique – effacement du sacré,

---

<sup>508</sup> « Leurs yeux s'ouvrirent et ils le reconnurent... mais il avait disparu de devant eux. Et ils se dirent l'un à l'autre : "Notre cœur n'était-il pas tout brûlant au-dedans de nous, quand il nous parlait en chemin, quand il nous expliquait les Écritures ?" » (*La Bible de Jérusalem*, L'Évangile selon saint Luc, 24, 32-33).

<sup>509</sup> Sylvie Germain, *Perspectives sur le visage : trans-gression, dé-crétion, trans-figuration*, op. cit., p. 43.

<sup>510</sup> « Le XXI<sup>ème</sup> siècle sera religieux ou ne sera pas ». Phrase attribuée à tort, comme tient à le souligner Pierre Assouline sur son blog, déplorant la facilité avec laquelle on s'en sert. Souvent on remplace le mot *religieux* par *spirituel*. Voir à ce propos < <http://passouline.blog.lemonde.fr/2008/03/17/malraux-sera-ou-ne-sera-pas/> > (Consulté le 26 juin 2011).

<sup>511</sup> Sylvie Germain, *Les Échos du silence*, op.cit., p. 22.

sentiment de déréliction »<sup>512</sup>. Il synthétise donc parfaitement les contextes analysés auparavant. L'expérience de l'attente commence toujours d'une part manquante, que cette part soit l'Autre ou bien quelque chose en soi-même qui empêche le sentiment de plénitude et qui se révèle soudainement. La récupération devient alors importante, et très souvent elle se fait par le désir, car les passions sont fortes chez la plupart des personnages, surtout dans les premiers livres. Cela indique une aspiration à ce que Séverine Gaspari appelle « une véritable syntaxe des corps »<sup>513</sup>, à savoir leur rapprochement et leur mise en relation indissoluble. La double perspective – privilégiant, tour à tour, le corps attendant puis le corps attendu – met en valeur les effets de l'attente au niveau physiologique, allant de réactions normales jusqu'au détournement du réel à travers l'imagination.

Au niveau psychologique, l'attente gère des situations bien diverses. Ainsi, la quête identitaire – noyau diégétique dans *Chanson des mal-aimants* et *Magnus*, dont le dernier en spécial se remarque par sa construction fragmentaire accordée à une « esthétique de la fracture »<sup>514</sup> et qui transforme le roman entier en un « fragment unique à partir duquel on doit retrouver la totalité perdue »<sup>515</sup>. L'attente peut également transparaître dans les rêves qui, selon Pascal Quignard, sont des champs où se déploie le temps<sup>516</sup>. Expression de l'existence personnelle affranchie des contraintes spatio-temporelles propres à l'éveil, le rêve charrie les mêmes insatisfactions ou insuffisances personnelles qui demandent à être réparées. Si le rêve met en scène un monde surréaliste, les protagonistes sont souvent interpellés quant à leur rapport à l'au-delà, monde inconnu qui inquiète par la perspective d'une éternité où l'âme serait perdue en dehors d'une réconciliation spirituelle avec quelque forme de transcendance divine. L'attente qui définit le chrétien est ainsi le catalyseur de tout parcours mystique à la recherche d'un équilibre spirituel atteint avant tout par la remise en question du Moi. Au cœur de l'œuvre de Sylvie Germain se trouve donc cette soif permanente de sens qui est

---

<sup>512</sup> Bruno Blanckeman, « Sylvie Germain : parcours d'une œuvre », *op. cit.*, p. 13.

<sup>513</sup> Séverine Gaspari, « *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre : des Corps enchantés aux Corps chantés* », *op. cit.*, p. 57.

<sup>514</sup> Jean-Baptiste Goussard, « L'esthétique du fragment dans la poétique de *Magnus* », in *La Langue de Sylvie Germain*, sous la direction de Cécile Narjoux et Jacques Dürrenmatt, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Langages », 2011, p. 133.

<sup>515</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>516</sup> « Le rêve ne connaît pas de frontières. Aucun horizon ne le borne. Le rêve vient de la fascination optique. (...) La fascination est le temps en acte. Dans la fascination c'est bien le temps qui dévore ». Pascal Quignard, *Sur le jadis. Dernier royaume II*, *op. cit.*, p. 195.

attendu des autres ou de soi-même<sup>517</sup>. Amoureux, orphelins, rêveurs ou croyants, tous les protagonistes sont, pourtant, des êtres « dans la fournaise du temps »<sup>518</sup>, ce qui nous amène à aborder par la suite la manière dont l'attente fait vivre la durée ou bien en est marquée.

---

<sup>517</sup> « Les romans de Sylvie Germain, de façon variée, retracent chacun une quête de soi et surtout de l'autre – les personnages sont confrontés à l'opacité de leur être, et se posent la question de leur essence. De là l'importance des thèmes de l'exil et de l'errance et de la figure du passeur [...] ». Laetitia Logié, « Le corps mélancolique : présence de l'androgynie dans l'œuvre de Sylvie Germain », *op. cit.*, p. 138.

<sup>518</sup> Nous empruntons ce syntagme au titre du roman de Massimo Bontempelli, *Dans la fournaise du temps*, traduit de l'italien par Maurice Darmon, Paris, Gallimard, coll. « L'arpenteur. Domaine italien », 1991.

## **TROISIÈME PARTIE : LE(S) TEMPS DE L'ATTENTE**



Selon Roger Grenier, l'attente comme expression du temps est la substance de nombreux récits : « Comme le temps est la substance même de tout roman, on n'en finirait pas de recenser ceux où ce sous-produit du temps qu'est l'attente, joue un grand rôle »<sup>519</sup>. Pourtant, circonscrire l'attente au temps n'est pas tâche facile. Tout d'abord parce qu'elle-même n'a pas de spécificité temporelle précise, préférant « laisser faire le temps »<sup>520</sup>. Ensuite, sans être du temps, elle se greffe sur ce dernier, en l'orientant. Troisièmement, l'attente est un état à dynamique propre, chronophage. Se nourrissant de la durée, elle peut soit accentuer l'un de ses trois aspects – le passé, le présent, le futur – soit les brouiller dans une temporalité vague, mais qui est celle de l'anachronie, du lien aussi, tel que l'a si bien remarqué Emmanuel Levinas – l'une, d'ailleurs, des pensées source où Sylvie Germain ne cesse de puiser : « Le temps signifie ce toujours de la non-coïncidence, mais aussi ce toujours de la relation – de l'aspiration et de l'attente [...] »<sup>521</sup>.

L'objet de cette dernière partie est de souligner les interactions entre l'attente et le temps. D'un côté, des correspondances subtiles sont décelables au niveau des formes verbales. Les temps et les modes employés dans le texte dépassent le simple cadre morphosyntaxique et la conjugaison peut étayer bon nombre des contextes d'attente déjà identifiés. Si un nouveau regroupement devient nécessaire, cela ne déstabilise point leur cohérence. De l'autre côté, l'attente façonne le temps et sa perception par les protagonistes, en fonction des différentes circonstances auxquelles ils sont confrontés. Le panorama s'avérera complet, car les situations d'attente relevées dans la partie précédente, auxquelles s'ajouteront d'autres, sont assez nombreuses pour que le temps connaisse toutes les étapes, de l'épanouissement à l'étiollement. Tout d'abord, la durée peut éclater et « le temps est ainsi conçu comme un acte [...] de multiplication »<sup>522</sup> lors d'un processus de *fission*. Passé, présent et avenir peuvent entrer en un tourbillon qui les fait défiler tour à tour, obligeant les protagonistes à « habiter » le temps dans toutes ses dimensions. Parfois, cela s'accorde à un désir personnel, tandis que dans d'autres situations, ce sont les circonstances qui imposent cette dépense d'énergie. Ailleurs, la durée connaît un blocage : le temps se fige dans l'un de ses trois aspects, car l'attente ne

<sup>519</sup> Roger Grenier, « L'attente et l'éternité », *op. cit.*, p. 181.

<sup>520</sup> Claudie Danziger (dir.) ; Alice Chalanset (dir.), *L'Attente. Et si demain...*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>521</sup> Emmanuel Levinas, *Le Temps et l'autre*, Paris, Quadrige/P.U.F., 1996, p. 10. Les mises en évidence appartiennent à l'auteur du livre.

<sup>522</sup> Joachim Lacrosse, « *Chronos* psychique, *aiôn* noétique et *kairos* hénologique chez Plotin », in *Les Figures du Temps*, sous la direction de Jean-Jacques Wunenburger et Lambros Couloubaritis, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997, p. 77.

peut être assouvie que par le passé, ne se concentre que sur l'avenir qui promet la réalisation d'un projet quelconque ou bien exploite le *carpe diem*. Quoi qu'il en soit, l'effet est celui d'une *fusion* qui assure la domination d'une dimension temporelle par l'effacement des deux autres à son profit. Plus radicale, la dernière situation postule la sortie du temps, son abolition. L'attente devient tourbillon chronophage, véritable *trou noir* qui absorbe la durée et l'immobilise. Cela s'accorde à des situations limites : perte irréparable de l'autre ou bien évitement d'un instant traumatique actualisé par la mémoire. Cette tripartition montrera bien le tort qu'on aurait de croire « que l'attente est uniforme, monotone, désertique »<sup>523</sup>. Parallèlement, il sera possible de l'envisager comme catalyseur pour la (re)construction ou la déconstruction du temps. Nous n'allons pas faire une étude détaillée du temps (aux niveaux morphosyntaxique, sémio-pragmatique ou philosophique), mais nous évoquerons, néanmoins, les configurations pertinentes pour l'écriture de Sylvie Germain.

## 1. Attendre : précis de conjugaison

« [...] le verbe *attendre* est imperfectif »<sup>524</sup>. Cela le place du côté du non-accompli ; autrement dit, le verbe exprime un état duratif, un processus de la pensée – résonnant au plus profond du corps également. Comme tout verbe, cependant, *attendre* se conjugue lui aussi. À tous les temps et modes. Mais c'est la « conjugaison » de l'*attente* comme état qui nous intéresse et, de ce point de vue, certains temps sont plus importants que d'autres. Le présent, l'imparfait, le futur (simple, proche, antérieur), le conditionnel<sup>525</sup>, le passé simple ou le subjonctif sont des temps et modes auxquels l'attente se conjugue avec des nuances particulières. Cependant, on ne doit pas s'attendre à les voir utilisés séparément. Comme le remarque Harald Weinrich, « une forme temporelle n'apparaît jamais seule, si ce n'est dans les présentations des

<sup>523</sup> André Green, « L'aventure négative », in *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 34, « L'Attente », Paris, Gallimard 1986, p. 203.

<sup>524</sup> Bourguiba Ben Rejeb, « Du passé si simple à l'imparfait. Le roman et le mélange des temps », in *Le Temps dans le roman du XX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Mohamed Ridha Bouguerra, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010, p. 20.

<sup>525</sup> Un chapitre à part est consacré, dans *Les Personnages*, au futur et au conditionnel, avec des valeurs essentielles pour notre analyse. Au lieu de faire à ce point un état des faits, nous préférons insérer les extraits afin d'illustrer les différents emplois du temps et mode en question. Sylvie Germain, *Les Personnages*, op. cit., pp. 82-84.

grammaires... [...] Tout signe établit avec ceux qui le précèdent ou le suivent [...] des réseaux de relations, de structures »<sup>526</sup>. À part cela, il est évident à ce point que l'imperfectif associé au verbe, donc à l'action, ne l'est pas exclusivement quand il s'agit de l'état. D'autres verbes conjugués aux temps et aux modes déjà mentionnés expriment des états d'attente avec des orientations bien précises. Ainsi, s'attendre à l'inévitable projette nécessairement l'attente dans le futur... antérieur. Mais avant de se voir confrontés à l'instant où l'inéluctable se produit, les personnages concernés connaissent l'angoisse que le texte conjugue au présent ou bien à l'imparfait. Il s'agit d'une ouverture dangereuse du cycle temporel, traduisant la vulnérabilité devant l'avenir implacable. Cela se justifie : à l'instar du verbe *attendre*, « l'imparfait, comme le présent, est un temps imperfectif [...] »<sup>527</sup>. Ensuite, le futur proche passe en revue les pertes et les changements à venir, tandis que le futur simple menace par son éloignement et son imprécision. Souvent, la perte future engendre une avarice pour les derniers gestes ; le passé simple exprime dans ce cas l'événementiel annonciateur d'absence. Les gestes d'une personne chère sont enregistrés comme étant les derniers dans l'attente de la séparation. Quand l'attente est vue comme projet, le présent et l'imparfait sont les temps de prédilection pour souligner l'élan, s'il s'agit de l'attente que quelque chose de positif rafraîchisse le train de vie autrement monotone (*Opéra muet*). Les mêmes temps peuvent cependant se charger de la violence qu'entraîne le goût de la vengeance chez Lucie Daubigné (*L'Enfant Méduse*) ou bien la promesse du crime chez Nuit-d'Ambre dans le livre éponyme. Quoi qu'il en soit, le futur est convoqué souvent afin de traduire l'accomplissement de l'attente et il arrive que le subjonctif soit employé à effet quasi incantatoire. Enfin, le passé simple peut être utilisé dans l'attente qu'un événement vivement désiré (le mariage de Margot Pénier, par exemple) arrive. Chaque action décrite par le verbe marque le désir amoureux et le bonheur de son futur accomplissement. En même temps, l'imparfait opère une ouverture dans le flux temporel permettant à l'attente de se lover au cœur de l'instant présent et de le dilater jusqu'à ce qu'il se remplisse du bonheur futur. Ainsi, quelles que soient les combinaisons, les temps des verbes peuvent s'harmoniser afin de peindre l'attente dans la plupart de ses états. À un niveau général, cela suggère, à l'instar de Paul Ricœur, que

---

<sup>526</sup> Harald Weinrich, *Le Temps. Le Récit et le commentaire*, op. cit., p. 12.

<sup>527</sup> Anne Herschberg-Pierrot, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, coll. « Belin sup. Lettres », 1993, p. 83.

« le système des temps [...] ne se laisse pas [toujours<sup>528</sup>] dériver de l'expérience phénoménologique du temps et de sa distinction intuitive entre présent, passé et futur »<sup>529</sup>.

### 1.1 En avant vers le futur... antérieur

L'une des grandes leçons de l'œuvre romanesque de Sylvie Germain est celle de la limite. Nul, à commencer par Nuit-d'Or qui s'annonce fort dès sa naissance<sup>530</sup>, en passant par Nuit-d'Ambre qui se veut maître du temps, et à finir par Aurélien qui progressivement s'efface du champ visuel des autres (*Hors champ*), ne réussit à éluder le destin. Et, de ce fait, ils sont tous soumis au temps et aux événements qu'il amène. Victimes de l'imprévisible, ils le sont souvent de l'inévitable. La prise de conscience par rapport à une telle menace équivaut, selon le philosophe roumain Alexandru Dragomir, à un bouleversement existentiel, car l'événement préfigurant le désastre déchire l'équilibre temporel :

Întocmai precum în mediul spațial care ne este propriu, înăuntrul mediului temporal în care trăim viața se desfășoară previzibil. Trăim, cu alte cuvinte, într-o anumită securitate temporală. Dar și aici, în mediul temporal, ca și în cel spațial, poate surveni elementul străin: întâmplarea, evenimentul. „Nu aduce anul ce aduce ceasul”, sună o faimoasă zicală. Evenimentul explodează pur și simplu pe fondul mediului temporal. Dar proporția de întâmplare, de eveniment este dictată de gradul de soliditate al mediului temporal. Într-un mediu temporal tradițional, arhaic, orice violență este un eveniment.<sup>531</sup>

Selon le même philosophe, ce bouleversement entraîne une disjonction temporelle dans la mesure où l'événement interrompt l'écoulement uniforme du temps et dramatise la

---

<sup>528</sup> Selon d'autres opinions, « nous “vivons” notre vie quotidienne comme un *récit*, et les temporalités du quotidien comme le *temps d'un récit* ». Herman Parret, *Le sublime du quotidien*, Paris / Amsterdam / Philadelphia, Hadès-Benjamins, coll. « Actes sémiotiques », 1988, p. 155. Vu l'insolite qui particularise les livres de Sylvie Germain, nous nous rangeons – avec des réserves ! – à l'avis de Paul Ricœur.

<sup>529</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit II. La Configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1984, p. 116.

<sup>530</sup> « Cet enfant-là, pensa Vitalie en le plongeant dans l'eau, est taillé pour vivre au moins cent ans » (*LN*, 52).

<sup>531</sup> « Tout comme dans le milieu spatial qui nous est propre, dans le milieu temporel où nous vivons la vie se déroule de manière prévisible. Autrement dit, nous vivons dans une certaine sécurité temporelle. Mais dans le milieu temporel aussi, comme dans celui spatial, il se peut que l'élément étranger – le hasard, l'événement – survienne à tout moment. “L'année n'amène pas ce qu'amène l'heure”, dit un fameux adage. L'événement explose purement et simplement sur le fond du milieu temporel. Mais la proportion de hasard, d'événement est dictée par le degré de solidité du milieu temporel. Dans un milieu temporel traditionnel, archaïque, toute violence est événement ». Alexandru Dragomir, *Crase banalități metafizice*, [2004], [*Crasses banalités métaphysiques*], București, Humanitas, 2008, pp. 79-80. [Notre traduction].

perception du présent. Si l'événement en question est redouté ou perçu négativement, la perception fait une place de choix au futur que l'on voudrait retarder, si possible, de manière indéterminée :

Survenind astfel, întâmplarea este un fel de *deschidere a timpului*, mai bine zis a mediului temporal. Timpul acesta care, în mediul temporal, curge regulat, repetitiv și în chip bine știut este întrerupt prin iruperea întâmplării. Timpul astfel deschis ia o altă dimensiune – verticală în locul celei orizontale – și face din prezent ceva covârșitor. Nu numai în sensul unei intensificări a clipei prezente, ci și al căscării timpului către ceea ce poate fi cumplit în temporal.<sup>532</sup>

L'attente de l'inévitable est, à peu d'exceptions près, une attente saturée de crainte, une attente que l'on voudrait arrêter en même temps que la durée qui semble accélérer le pas. Le présent est endolori, car il est en marche vers un but précis, tandis que le futur brandit une menace qui va s'accomplir et face à laquelle les protagonistes ne peuvent que mesurer leur impuissance. Vaincus d'avance, ils conjuguent leur attente au présent et au futur, tandis que le passé est inséré afin soit de souligner le calme d'autrefois maintenant mis à mal, soit de ponctuer la mise en marche vers l'inéluctable. Quoi qu'il en soit, il est évident que tout s'organise en fonction de l'avenir et, puisque l'instant appréhendé ne manquera pas d'arriver, « l'anticipation indiquée par le Futur est nécessairement une forme de l'attente »<sup>533</sup>.

Si *Immensités* est le livre d'une transformation intérieure à enjeu mystique, cette transformation est, entre autres, stimulée indirectement par l'apprentissage d'une mauvaise nouvelle qui engendre un chamboulement temporel. L'annonce du départ d'Olbram fait l'effet d'une « secousse qui vi[e]nt bouleverser la vie de Prokop » (*Im*, 48). Bien qu'il ne se soit pas attendu à ce coup du hasard, Prokop se met dès l'apprentissage de la nouvelle en attente de sa réalisation prévue pour bientôt. Cette attente opère un découpage temporel bien précis, appuyé par un usage particulier des temps verbaux. Ainsi, le jour de l'apprentissage du futur bouleversement Olbram lui rend visite et c'est pour le père l'occasion d'observer son fils comme il ne le faisait pas habituellement. Il s'agit d'un enregistrement, d'une sauvegarde des gestes banals de ce

---

<sup>532</sup> « Survenant ainsi, le hasard est une sorte d'*ouverture du temps*, ou mieux, du milieu temporel. Ce temps qui, dans le milieu temporel, s'écoule de manière régulière, répétitive et bien connue est interrompu par le surgissement du hasard. Le temps ainsi ouvert prend une autre dimension – verticale à la place de l'horizontale – et transforme le présent en quelque chose d'accablant. Non seulement dans le sens d'une intensification de l'instant présent, mais également d'une béance du temps sur ce qui peut être épouvantable dans le temporel ». *Ibid.*, pp. 80-81 [Notre traduction].

<sup>533</sup> Harald Weinrich, *Le Temps. Le Récit et le commentaire*, op. cit., p. 69.

dernier par l'intermédiaire du passé simple – « temps déchirant du jamais plus »<sup>534</sup>. Cela parce que chaque action, quoique faisant partie d'un ensemble, se détache clairement, comme le souligne Roland Barthes<sup>535</sup>. Pourtant, il s'agit aussi d'une scansion des instants rapprochant Prokop de la séparation, car, à la fin d'une partie de petits chevaux, Olbram lui montre du doigt sur une carte la ville où il va bientôt partir :

À la fin de cette partie, tandis qu'Olbram remettait les pions en place à la case de départ en vue d'un deuxième tour, Prokop se leva, partit fouiller dans sa bibliothèque et revint avec un atlas qu'il posa sur la table, bousculant le jeu dont les pions dégringolèrent. Il demanda alors à son fils, d'un ton qui se voulait détaché, de lui montrer l'endroit où il irait bientôt vivre. Olbram **avala** tout rond le bonbon qu'il avait dans la bouche, il **ouvrit** l'atlas, le **feuilleta**, et quand il eut trouvé la carte du Royaume-Uni il **se pencha** sur la page et l'**inspecta** un moment. Enfin il **repéra** la ville, **pointa** dessus son index poissé de sucre et **prononça** un nom borborygmique. Peterborough. (*Im*, 48-49)

Ce fragment met en valeur l'aptitude du passé simple à rendre le ponctuel, l'événementiel en ce qu'il a d'irréversible<sup>536</sup>, tout en valorisant l'attente angoissée par une subtile séparation des gestes du père et du fils. Si, de manière morcelée, le passé simple réussit à bâtir une situation cohérente, il n'est pas moins vrai qu'il crée un effet d'éloignement<sup>537</sup>. D'ailleurs, cette distanciation verbale se prolonge par la suite puisque le texte reproduit les pensées de Prokop lors de ces instants d'observation du doigt de l'enfant qui « devient cette chose absolue, ce détail où se noue le drame »<sup>538</sup>. C'est une occasion qui valorise le présent tout en l'ouvrant sur un avenir bien appauvri :

Prokop n'avait rien vu, – rien que le doigt tout petit de son fils, et des pensées idiotes lui avaient traversé l'esprit en vrac. **C'est** pas loin de la mer mais **c'est** très loin de Prague, il **doit** horriblement pleuvoir dans ce foutu pays et on **s'y emmerde** à cent sous de l'heure, qu'est-ce que je **vais faire**, moi, sans toi, je **vais rester** comme un vieux con à lessiver les escaliers, à qui **raconterai**-je des histoires ? et tu **ne verras plus** Olinka, tu **vas oublier** ta sœur et ton père, tu **vas** tout **oublier** ici, tu **deviendras** un étranger, je **ne veux pas** que tu partes, on **ne jouera plus** à rien tous les deux. Peterborough,

<sup>534</sup> Laurent Demanze, « Sylvie Germain, biographe de la voix », in *Sylvie Germain et son œuvre*, textes réunis et présentés par Jacqueline Michel et Isabelle Dotan, Bucarest, EST – Samuel Tastet éditeur, 2006, p. 81.

<sup>535</sup> Il écrit à propos du passé simple : « Son rôle est de ramener la réalité à un point, et d'abstraire de la multiplicité des temps vécus et superposés, un acte verbal pur, débarrassé des racines existentielles de l'expérience, et orienté vers une liaison logique avec d'autres actions, d'autres procès, un mouvement général du monde : il vise à maintenir une hiérarchie dans l'empire des faits ». Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1953, pp. 46-47.

<sup>536</sup> Cf. « Le passé simple déroute le passé. Il le fait bifurquer vers le jadis ». Pascal Quignard, *Sur le jadis. Dernier royaume II*, op. cit., p. 233.

<sup>537</sup> On rejoint une fois de plus la pensée de Pascal Quignard : « Chaque instant du temps est un lieu où on ne revient pas ». *Ibid.*, p. 122.

<sup>538</sup> Jutta Fortin, « Entre petitesse et immensité : Fragmentations et détails poignants », op. cit., p. 72.

Peterborough, c'**est** un nom digne d'une colonie pénitentiaire, je **ne veux pas** que tu partes, le monde **est** déjà assez **désert** comme ça, j'**ai besoin** de ton enfance, tu **es** mon fils, Peterborough, ville de voleurs d'enfants ! Non, je **ne veux pas** que tu partes, tu **es mon petit garçon**... (I, 49-50)

Il convient d'attirer ici l'attention sur la double focalisation de l'attente et sur l'adaptation des formes verbales utilisées. Une faille se creuse entre l'*ici* et le *là-bas*, entre Prague et Peterborough. Vers le début du fragment, le présent instaure la distance comme règle et c'est toujours par le présent que Prokop s'insurge, bien qu'impuissant, contre cette distance, ne serait-ce que par l'hypothétique « il doit » suivi de l'infinitif. Ensuite, le présent oblique vers le futur proche, temps assigné à Prague où Prokop va bientôt être un laissé-pour-compte. Imperceptiblement, le futur proche, qui précipite l'inévitable, est remplacé par le plus vague futur simple. En attente de la séparation, Prokop dresse le compte des pertes : une fois parti, Olbram va oublier son père et sa sœur et, avec le temps, il deviendra un étranger à tout ce qu'il laisse derrière et surtout aux petits plaisirs partagés avec son père lors de leurs rares rencontres. Ainsi, la douleur de la séparation se profile grandissante, car le retour de l'enfant est annoncé comme retour d'un étranger. Et le leitmotiv « je ne veux pas que tu partes » scande l'impuissance de celui qui n'arrive pas vraiment à se leurrer. Enfin, le dernier verbe au présent – ce « tu es mon petit garçon » – tente en vain d'accrocher l'état décrit à une temporalité plus vaste, régie par une improbable immobilité.

La douleur de la séparation annoncée se prolonge et se développe ensuite grâce à un glissement du plus-que-parfait, ouvrant le fragment précédent, à l'imparfait. Temps du continu, de l'ininterrompu, il sert ici à seconder cette douleur. Le regard de Prokop s'accroche le plus longtemps possible aux gestes que décrit Olbram, à son doigt qui trace sur la carte l'itinéraire de l'absence. C'est une durée qui porte en elle son éclatement proche et c'est pourquoi, à regarder de près, on se rend compte que toutes les formes verbales dans le fragment cité reposent, d'une manière ou d'une autre, sur l'imparfait. Qu'elles s'en servent pour l'auxiliaire ou se forment en empruntant ses terminaisons, ces formes verbales portent la même charge d'angoisse face à ce à quoi on s'attend. Et puisque le présent est tellement imprégné d'une détresse qui se nourrit de l'instant en train de se muer en souvenir, il n'est pas surprenant de rencontrer, comme dit Paul Ricœur, des « symptômes » tels que des « combinaisons discordantes entre adverbes temporels et temps verbaux, qui seraient inacceptables dans des assertions de

réalité »<sup>539</sup>. La continuité qui caractérise l'imparfait se fond ainsi dans le présent, y inscrivant la douleur qui précède et suit la séparation. C'est pourquoi, dans ce cas, « l'adjonction d'un adverbe marquant le futur à un imparfait prouve que l'imparfait a perdu sa fonction grammaticale »<sup>540</sup>. Si l'imparfait « enfantôme tout »<sup>541</sup>, laissant ainsi une porte ouverte au retour, il n'est pas à même d'occulter la souffrance qui va de pair avec la prise de conscience de ce qui va bientôt changer et surtout durer. C'est pourquoi le texte s'appuie sur la concordance des temps au passé, mélangeant futur proche du départ et conditionnel présent à valeur de futur implacable, car vecteur de l'éloignement :

Prokop **ne voyait** toujours que ce doigt minuscule et dodu, l'ongle rose au bord duquel **luisait** un peu de sucre, et il **avait** la gorge nouée. Olbram, qui **avait** presque dix ans, **avait gardé** des mains de tout petit garçon, rondes et tendres ; mais désormais il **allait grandir** au loin, et au fil du temps ses mains **s'allongeraient**, les doigts **se délieraient**, leurs gestes **s'assagiraient**. Prokop **ne verrait plus** les mains de son fils, **ne les tiendrait plus** dans les siennes. Toute sa douleur d'être bientôt séparé de lui, volé de son enfance, **se concentrait** sur cet index tendu et cette main repliée. (*Im*, 50)

Sur la page suivante, l'accent se déplace complètement sur l'*à-venir*, par une utilisation exclusive de formes verbales à valeur de futur. Proche et lointain, le futur s'impose également par le recours à la répétition, car le leitmotiv déjà mentionné troque l'impuissance à empêcher l'inévitable contre l'inévitable même. Petit à petit, l'objet redouté de l'attente s'esquisse, et il n'est que vide et manque. À cela s'ajoute la désertion d'Olinka, laquelle non plus ne va pas tarder, vu que la jeune fille atteint l'âge de l'adolescence, à savoir celui où commence à se produire la séparation d'avec les parents et le mûrissement des sentiments amoureux. Ainsi, l'imparfait et le futur inéluctable rythment le vide existentiel qui engloutit lentement Prokop et marquent sa solitude. Il semble que, « au fond, tout se passe comme si n'existaient ni le passé ni le futur mais un présent du passé et un présent du futur »<sup>542</sup> :

<sup>539</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit II. La Configuration dans le récit de fiction*, op. cit., p. 124.

<sup>540</sup> *Loc. cit.*

<sup>541</sup> À la différence des formes verbales exprimant l'accompli. « L'imparfait enfantôme tout. Le parfait tue. Le temps parfait est parfaitement sans retour. La modalité crue, cruelle, blanchissante, dessiccante du temps ». Pascal Quignard, *Sur le jadis. Dernier royaume II*, op. cit., p. 292.

<sup>542</sup> Mohamed Khélifi, « Le temps du zapping. Le discontinu dans le temps butorien », in *Le Temps dans le roman du XX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Mohamed Ridha Bouguerra, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010, p. 55.



Olbram **allait partir**. La fresque de Robinson-Radomír **se ternirait** sur le mur de la chambre, la longue barbe aux arabesques enluminées **s'empoussiérerait**. Ce **serait** lui, dorénavant, Prokop, le Robinson mélancolique.

Olbram **allait partir** et l'enfance avec lui **déserterait** les lieux. Olinka avait déjà quitté l'enfance, elle approchait de ses seize ans, elle avait passé l'âge des jeux, des poupées et des contes, elle franchissait celui des premières amours, des pensées tumultueuses, et ne venait que rarement à Prague. (*Im*, 51)

Une fois le départ d'Olbram accepté avec ce qu'il a de douloureux, la perception temporelle atteint ses limites. Puisque l'objet de l'attente de Prokop n'est pas le départ en soi, qui est déjà certain, mais l'instant de ce départ, le temps s'égrène à rebours une fois le jour connu. Ce compte à rebours engendre la disparition du présent (dont la brutalité est exprimée par le passé simple), car l'absence prochaine d'Olbram est vécue d'avance par le sentiment du « déjà perdu ». Si, jusqu'ici, la séquence temporelle explorait, sur la verticale, le passé simple de l'événementiel, le présent de la conscience qui refuse d'accepter la réalité, l'imparfait qui accompagne l'observation<sup>543</sup>, le futur proche dans le passé et le conditionnel présent à valeur de futur du passé, maintenant ils convergent tous sur la temporalité du futur antérieur, lui-même un passé<sup>544</sup> à se produire bientôt. Observer Olbram équivaut pour Prokop à accepter malgré lui que beaucoup des gestes familiers de son fils soient aussi les derniers qu'il fait en sa présence<sup>545</sup>. Être attentif au cœur du présent, c'est être témoin du manque futur. Attendre devient ainsi expérience constante du révolu :

Et le compte à rebours de la séparation **commença**. Le présent **se mua** pour Prokop en futur révolu ; chaque fois qu'il se trouvait avec Olbram, Prokop ne pouvait s'empêcher de penser que ce moment qu'ils étaient en train de partager était déjà un passé à venir. Le moindre geste, rire ou regard de son fils provoquaient en lui une étrange émotion, comme si c'était, simultanément, la première et la dernière fois qu'Olbram bougeait, parlait, ria, posait sur lui son regard. Tout s'imposait d'emblée comme souvenir anticipé, tout se faisait par avance nostalgie. La mélancolie du futur antérieur endolorissait les heures du bonheur présent.

Prokop observait son fils et il songeait : « Il **aura saisi** cette pomme, l'**aura frottée** sur la manche de son pull, l'**aura croquée**... ; il **aura ouvert** son cahier d'exercices, je lui **aurai fait** une dictée... ; il **aura boutonné** de travers sa veste de pyjama imprimé de

<sup>543</sup> L'abondance des verbes à l'imparfait trahit une tentative désespérée d'arrêter le temps précédant la séparation. L'imparfait est ici le présent en train de se faire mémoire.

<sup>544</sup> « Le futur antérieur recèle « un pouvoir de suggestion très troublant, très subtil ; il est par excellence le temps de la mélancolie en ce qu'il projette dans les limbes du passé un événement non encore advenu, ou [considère] comme déjà accompli, révolu, un vécu en train de se déployer, endeuillant en douceur l'instant présent [...] » (*P*, 82).

<sup>545</sup> Cf. « Dans *Immensités*, [...] le moindre geste de l'enfant est perçu avec nostalgie comme toujours déjà perdu ». Laurent Demanze, « Mélancolie de l'enfance : "La chambre enclose dans le miroir" », in *Sylvie Germain, éclats d'enfance*, sous la direction d'Éveline Thoizet, *Cahiers Robinson*, n° 20, Arras, Université d'Artois, UFR de Lettres modernes, 2006, p. 51.

cerises jaunes et rouges... » Les gestes, les couleurs, les formes, les odeurs, les sons éclataient comme d'énormes fruits mûrs qui tombaient sur le sol avec un bruit sourd bientôt suivi d'un bourdonnement d'abeilles, dans la mémoire avide de Prokop. (*Im*, 70-71)

La précipitation temporelle prend fin avec le départ d'Olbram, lui aussi ponctué par le recours au passé simple : « Et le jour vint où Olbram s'en alla » (*Im*, 76). La journée que Prokop passe en compagnie de son fils et d'Olinka est évoquée par l'intermédiaire du même temps verbal, interrompu par l'imparfait qui accompagne le regard attentif du père et de la sœur lorsqu'ils suivent des yeux les dons que leur fait l'enfant : la lune et un nuage. Le don de la lune agit positivement sur Prokop, qui retrouve la paix au cœur du présent jusqu'alors écartelé entre le passé et le futur : « Le temps se restabilisa, le présent fit la pause » (*Im*, 80).

Le même modèle temporel se retrouve dans *Opéra muet*, où Gabriel se rend compte que le visage du Docteur Pierre, peint sur le mur de l'ancien bâtiment des bains turcs, va disparaître. Le rythme presque immobile de son existence connaît un ébranlement lorsque l'espace familial doit subir des altérations. À la différence de Prokop, Gabriel fait assez lentement l'apprentissage de ce qui va bouleverser son existence. Ainsi, il sait que les bains avaient été fermés « au début de l'automne » et que « le Docteur Pierre ne veillait plus que sur un harem d'ombres » (*OM*, 27). Cependant, il se laisse toujours bercer par la continuité d'un rêve non encore atteint dans son déploiement et cela est suggéré par l'utilisation de l'imparfait : « [...] il poursuivait, bien qu'à vide, son calme songe de chair et d'eau. La grosse bâtisse désaffectée demeurait encore riche de mémoire, d'imaginaire » (*OM*, 27). Cependant, le même procédé discordant entre un adverbe et un temps verbal employé dans *Immensités* est repris dans *Opéra muet* : le rêve de continuité exprimé précédemment par l'imparfait est interrompu dans sa continuité. Le présent apporte le changement, et ce dernier installe une durée ou, mieux, une *continuité parallèle* qui est celle de l'abattage du mur. Des préparatifs sont en œuvre et annoncent un avenir contenant l'inévitable ; ainsi le jeu des verbes se clôt sur une référence future qui assène l'évidence d'un coup :

Mais voilà qu'à présent on **s'en prenait** à cette mémoire même, on **attaquait** son lieu, son corps, on **se préparait** à dévaster l'espace clos du songe, les tendres traces du désir. Le Docteur Pierre **était condamné** ; il **serait abattu**. (*OM*, 27)

Dans ce livre aussi, il existe un leitmotiv, bien que moins obsédant : l'inévitable rime ici avec condamnation et c'est pourquoi la pensée de ce verdict surgit par à-coups chez Gabriel. Quelques pages plus loin, l'attente de l'inéluctable est scandée à nouveau : « Le Docteur Pierre [...] était condamné » (*OM*, 39). On remarque cependant que le personnage ne se résout pas d'emblée à accepter l'imminence de la destruction et cela est suggéré lorsque l'omniscience du narrateur offre un échantillon de sa réflexion. Le jeu des temps du futur utilisés repose sur la dialectique du proche et du lointain – exprimée à l'aide du futur proche et du futur simple. Ce faisant, Gabriel espère que la partie visible du bâtiment menacé de démolition échappe pourtant à la barbarie : « “Peut-être ne **vont-ils démolir** que l'intérieur du bâtiment, se dit Gabriel pour se rassurer, et qu'ils **ne toucheront pas** aux murs extérieurs.” » (*OM*, 27).

Même si Gabriel sait à quoi s'attendre, une fois que l'extérieur du bâtiment érigé en face de sa fenêtre souffre des dégâts, il vit l'expérience d'un désastre intérieur. Il faut ajouter que l'imparfait avait pleinement joué son rôle apaisant en donnant l'illusion d'une durée indéfinie. Lorsque le bâtiment montre les premiers signes de destruction, la perception de Gabriel bascule sur le coup, rejoignant celle de Prokop Poupa. Dans un accès de désespoir, il va *au-devant de son attente*, en essayant de retenir des instants à travers les photographies qu'il prend en rafale depuis sa fenêtre. Toute une armature de temps passés<sup>546</sup> est mise à l'œuvre afin de suggérer un parcours du désespoir allant à la rencontre de l'attente de l'inévitable, jusqu'alors édulcorée par l'autosuggestion. D'abord, l'imparfait fait intrusion dans le calme institué par le plus-que-parfait afin de suggérer la mise en marche des travaux visant la destruction du bâtiment. À cela s'ajoute une projection à travers le conditionnel présent à valeur de futur dans le passé, qui ancre Gabriel dans la détresse. Ensuite, le désespoir se manifeste de manière ponctuelle, à travers des instances répétées de prise de photos. S'il revient au passé simple d'opérer pareil découpage, l'imparfait clôt cet *opéra temporel* pour que la réalité s'inscrive de manière implacable dans le regard-daguerréotype du protagoniste :

Son paysage mural, qui **était devenu** avec le temps son paysage mental, **commençait** à s'effriter. Il **savait** depuis des semaines que cela **devait arriver**, mais il **n'avait pas**

---

<sup>546</sup> C'est une pareille agglomération de temps passés qui exprime l'évidence d'avant l'écroulement du mur et la disparition du visage si familier à Gabriel. Cela suggère un exercice d'acceptation de cette réalité à laquelle Gabriel s'attend depuis un moment : « Gabriel sentait qu'il voyait certainement pour la dernière fois ce portrait mural qui avait été si longtemps le compagnon muet de ses heures de solitude, d'ennui et de rêverie, et qui ce soir semblait lui dire d'un air charmant et détaché : “Tout est consommé.” » (*OM*, 56).

vraiment soupçonné, malgré ses craintes, l'effet que cela **produirait** sur lui lorsque cela **arriverait**. L'effet d'un désastre. Soudain il **s'arracha** à sa stupeur et **saisit** l'appareil ; il **se mit** à photographier le mur avec empressement, avec avidité. Jamais auparavant une telle idée **ne lui était venue**. L'image **avait** toujours **été** là, fidèle et apaisante. Gabriel **appuyait** coup sur coup sur le bouton de son appareil, comme un automate. Clic-clic-clic... c'**était** comme si ses propres yeux **clignotaient** de surprise, **clignaient** d'incrédulité. Il **ne pouvait** encore croire tout à fait ce qu'il **voyait**. Clic-clic-clic... il **criblait** le mur de coups d'œil précipités, éberlués. Il **devait** se convaincre de la réalité. Se convaincre de ce scandale, de ce malheur. Clic-clic-clic... il **avalait** l'image mutilée. Son appareil lui était œil autant que bouche. Un œil rond, stupéfait, une bouche bée. (OM, 44)

Ce fragment rejoint par maints détails la pensée de Roland Barthes synthétisée dans *La Chambre claire*. La démarche désespérée de Gabriel a pour but non pas la simple restitution d'un passé en train de se faire, mais d'un présent qu'il croyait éternel. Ainsi, les clichés qu'il prend sont des certificats de présence, alors que la photographie en soi est, malheureusement, « *sans avenir* »<sup>547</sup>. Cette présence mise à mal sous l'œil de celui qui regarde, sous l'œil de l'appareil, toute photographie devient « catastrophe » qui annonce « un écrasement du Temps : cela est mort et cela va mourir »<sup>548</sup>. C'est par cette digression... photographique que Gabriel arrive à son tour, à la manière de Prokop Poupá, à la révélation du *déjà perdu*. Dans son cas cependant, le futur antérieur, qui sert une fois de plus à exprimer l'inévitable au cœur même de l'attente, convient encore mieux, puisqu'il est vu comme le temps décrivant parfaitement son métier :

Une pensée bizarre lui traversa l'esprit : "Bientôt, se dit-il, le Docteur Pierre **aura été**." Cette petite phrase lui parut saugrenue ; il chercha le nom qui qualifiait ce temps de conjugaison. "Ah oui, le futur antérieur ! Drôle de nom, temps insensé !" Puis il se ravisa, et ajouta : "Mais c'est le temps des photographes..." Il pensa à Eugène Atget<sup>549</sup> qui, lorsqu'il photographiait les rues, les cours, les places et les fortifications de Paris, annotait ensuite ses tirages de cette simple, et très juste remarque : "Va disparaître." (OM, 49)

En effet, le Docteur Pierre disparaît bientôt avec la chute du mur. Le dénouement de l'attente privilégie à nouveau un mélange de passé simple et d'imparfait. Cependant, à la différence d'*Immensités*, les valeurs de ces temps sont autres. Ainsi, le passé simple

<sup>547</sup> Roland Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., p. 140. En italiques dans le texte.

<sup>548</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>549</sup> « Photographe français (Libourne 1857 – Paris 1927). Pionnier du document moderne, il photographia, à partir de 1899, les petits métiers, les boutiques, les rues de Paris, les vues topographiques et de très nombreuses photographies d'édifices et de monuments de Paris, afin d'en constituer un inventaire. Alliant parfois l'insolite au familier, ses photographies attirèrent l'attention des surréalistes ». Alain Rey (dir.), *Le Petit Robert des noms propres*, nouvelle édition refondue et augmentée, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1994, p. 136.

sous-tend la précipitation du rythme narratif lorsque, réveillé de son rêve, Gabriel s'élance vers la fenêtre juste à temps pour voir le mur s'écrouler et emporter dans sa chute des pans du visage familial du Docteur Pierre. Ensuite, l'imparfait prend la relève afin de peindre, d'une manière tout aussi précipitée, par des propositions courtes, poignantes, l'œuvre de destruction en train de s'accomplir, confirmant ainsi l'inévitable au cœur de l'attente déployée depuis l'installation du chantier :

Son rêve **s'arrêta** net. Des coups assourdissants scandés de cris et de bruits de moteurs le **réveillèrent** en sursaut. Après un moment d'égarement il **reprit** vaguement ses esprits. Soudain il **comprit**. « Le Docteur Pierre ! » **s'écria**-t-il. Il **sauta** hors de son lit et **se précipita** vers la fenêtre [...]. Il **ouvrit** en toute hâte les volets. L'air glacé du dehors lui **coupa** le souffle. Mais ce qu'il **vit** lui **saisit** le cœur encore plus brutalement. Le mur **s'écroulait**. Son paysage **s'effondrait**. Le visage **éclatait**. (OM, 60)

Ce qui pour Gabriel est l'inévitable en train de se produire sous ses propres yeux n'est pas une certitude constante ailleurs. Dans *L'Enfant Méduse*, tapie dans son lit, Lucie vit l'attente de l'inévitable abus de Ferdinand à plusieurs reprises. Son calvaire, évoqué sur deux pages, dure depuis longtemps. La peur la cloue dans son lit et surtout la pétrifie au cœur d'un présent éclaté en succession rapide d'instant. Chacun de ces instants peut être celui où, les oreilles tendues dans l'obscurité, elle perçoit le bruit abhorré des pas de l'Ogre. Dès que ce bruit connu jusqu'à la nausée se fait entendre, elle sait ce qu'il lui sera donné à endurer. La perception de la petite fille se partage entre les trois axes du temps de manière bien ciblée : le rythme des pas scandent l'instant et nuancent passé et avenir : elle se rend compte si Ferdinand a bu ou non et, en fonction de cela, anticipe sur le spécifique de son prochain supplice. Pour ce qui est de ce dernier, le futur proche alterne avec le futur simple en jouant sur le rapprochement spatial : les pas de Ferdinand réduisent la distance temporelle jusqu'au viol. C'est la raison pour laquelle la perspective est, tout d'abord, générale, rendue par le futur simple, pour s'imposer ensuite comme certitude à travers le futur proche. L'acte consommé, Ferdinand s'endort mais, pour Lucie, le calvaire continue. La fin est marquée par le futur simple et l'anticipation s'achève comme elle s'est mise en branle, à savoir dans et par le présent. Le tout est scandé par le leitmotiv de l'ivresse de Ferdinand qui dégoûte encore davantage Lucie, car marqueur de la violence :

Voilà un long moment qu'elle s'est réveillée. Un bruit l'a arrachée à son sommeil sans profondeur. Un bruit qu'elle **connaît** jusqu'au vertige : il **marche** à pas de loup dans les

allées du potager, **tâtonne** vers le mur qu'il vient d'escalader. Il **a bu**, ses pas de loup **sont trébuchants**. Il **a bu**, son haleine **puera** l'alcool, ses gestes **seront brutaux**, ses yeux **luiront** d'un éclat trouble. Ses yeux **auront** leur regard d'ogre, – elle y **lira** la faim de l'ogre, la folie, le goût du crime. Il **aura** le regard crasseux, comme si ce n'étaient pas des larmes qui humectaient ses yeux mais de la sueur. Il **aura** le regard vitreux, dans le bleu sanieux de ses iris la pupille **sera fixe**. Il **a bu**, il **va** lui **murmurer** des mots de grossière et hypocrite tendresse, puis il **ricanera** et **sifflera** entre ses dents des mots de menace, terribles et réels. Il **a bu**, il **va se coller** contre elle, il **va se frotter** à elle, et lui **écarteler** les membres comme on le fait avec des insectes ou des grenouilles de dissection. Il **a bu**, il **va sombrer** dans un sommeil lourd sitôt sa faim assouvie, son corps inerte **pèsera** sur elle ; elle **étouffera**, **sera meurtrie**. Il **a bu**, – il **s'en vient** une fois de plus **commettre** son œuvre de souillure et d'épouvante.<sup>550</sup> (EM, 104-105)

Le futur simple sert également à la projection d'un crime, car Ferdinand est aussi coupable de la mort d'Anne-Lise qu'il a étranglée par dégoût face à ses larmes et, indirectement, du suicide d'Irène Vassalle<sup>551</sup>. À l'instar de sa vengeance déployée très loin dans le temps, elle projette sa mort comme probabilité, et cette pensée empiète sur le présent au niveau des sensations : « Un jour il **ne desserrera plus** ses mains qu'il s'amuse parfois à nouer autour de son cou pour l'effrayer et l'obliger à garder le silence. Ces mains, ces doigts mauvais, longs et durs, – Lucie **sent** en permanence leur étreinte sur sa gorge » (EM, 104).

Ailleurs dans le même livre, le texte n'insiste que de manière épisodique sur l'inévitable. Il n'est pas au cœur du récit, mais sert plutôt à rythmer de manière pesante d'autres souffrances personnelles, à raviver des plaies intérieures. Ce sont les abus que doit subir Lucie et sa métamorphose intérieure engendrée par la souffrance qui forment le noyau de *L'Enfant Méduse*. En parallèle, mais de manière plus discrète, le texte consacre une partie à Hyacinthe Daubigné, quinquagénaire malheureux dans sa vie de couple, seul parmi les siens, isolé dans sa propre maison et qui passe son temps au grenier, à communiquer en anglais avec d'autres radioamateurs comme lui. Si Aloïse ne

<sup>550</sup> Ce long extrait est riche non seulement pour le mélange des temps verbaux, mais également pour l'effet rythmique, les allitérations et les assonances. Le leitmotiv de l'ivresse (« Il a bu ») est une évidence qui fouette la conscience en appelant des sentences irrévocables, exprimées par l'intermédiaire du futur. Ensuite, les formes du futur simple jouent sur l'allitération puisqu'elles sont des formes en « R », aux sonorités dures, qui scandent l'inéluctable. La voyelle « u » apparaît fréquemment au début, à l'intérieur de plusieurs mots, comme en écho au participe passé du verbe « boire » dans le leitmotiv évoqué (« trébuchants », « puera », « brutaux »). Tout cela met en valeur le caractère poétique de la prose de Sylvie Germain.

<sup>551</sup> Son acte contredit justement ce nom qui marque la soumission. À la différence de Lucie, pétrifiée dans sa peur, Irène choisit de mettre fin à ses jours après le premier abus de Ferdinand. C'est un acte par lequel elle refuse la complicité, mais un acte courageux et protecteur aussi puisqu'il l'avait menacé de brûler la ferme où elle habitait. Ainsi, pour Lucie, « Irène est de la trempe de Jeanne d'Arc, la sainte guerrière. Irène a eu le courage, l'orgueil et l'intransigeance des grandes saintes et martyres. En se donnant elle-même la mort, elle a finalement triomphé de l'ogre et a reconquis sa pureté. Une pureté de légende, une pureté devenue intouchable, car enracinée dans l'éternité » (EM, 144).

l'avait jamais aimé, fidèle qu'elle avait été à la mémoire de son premier époux, la souffrance non avouée aliène plus tard sa fille aussi. Il ne lui reste que de s'accrocher aux voix des inconnus, solitaires comme lui, et aussi aux voix du passé ravivées chaque printemps par le chant du crapaud Melchior, présence familière depuis presque une quarantaine d'années. Lien entre le jeune homme ayant vécu la douleur de voir mourir son père, qu'il avait beaucoup aimé, et le vieux délaissé de tous, le chant de Melchior est voué, un jour, à ne plus se laisser entendre. C'est dans l'attente que revienne cette voix fidèle, mais aussi dans la crainte qu'elle ne se taise que vit, depuis son abandon, Hyacinthe Daubigné. Lors de cette attente aimantée par l'espoir et par la peur à la fois, le tout se joue dans le présent au cœur duquel passé et futur mélangent leurs voix. C'est la raison pour laquelle les temps privilégiés sont le présent et le futur simple – ce dernier étant imprécis dans son éloignement –, alors que l'inévitable, exprimé de nouveau par le futur antérieur, agit sur le passé dont il coupe le flux mnésique :

Chaque printemps, depuis presque quarante ans, Hyacinthe Daubigné **attend** le retour du crapaud Melchior. Il **redoute** le jour où la voix **ne se relèvera** pas du long silence hivernal, où le printemps **restera** muet, où le cœur sacré de la mémoire **aura cessé** de battre. (*EM*, 32)

Pourtant, quoique confirmée, l'attente d'Hyacinthe perdure par le futur. Melchior est mort, mais cette mort qu'on soupçonnait arriver se mue en absence reconfirmée des années de suite. C'est pourquoi le texte privilégie toujours le futur, tout en opérant une alternance particulière de ses formes. Ainsi, les signes du printemps justifient l'anticipation de son épanouissement par l'usage du futur proche. Mais cet épanouissement est gauchi par l'absence de l'élément le plus familier et le plus cher à l'individu. Si le printemps s'annonce peu à peu, le chant de Melchior ne se fera jamais plus entendre. Ainsi, attendre le printemps avec ce qu'il a d'enchantement, c'est aussi attendre un silence qu'Hyacinthe voudrait combler comme autrefois. Cette déviation est rendue par le futur simple qui, de par son indétermination temporelle, fait écho à l'éternité :

Oui, bientôt le printemps **sera** là. Les bourgeons **vont s'ouvrir**, les fleurs **déplisser** leurs pétales, les branchages et les haies **accueillir** les oiseaux. On **réentendra** bêler les agneaux dans les prés.  
Mais le chant de Melchior **ne se relèvera pas**. Pour la troisième fois son silence **marquera** les nuits d'avril, il **souignera** la tristesse qui pèse déjà tant sur la maison des Daubigné. (*EM*, 244)

Futur proche et futur simple scandent ainsi la présence et l'absence, au sein même de l'attente.

## 1.2 L'attente-projet et le présent comme tremplin

Si précédemment les personnages en attente étaient confrontés, dès le début, à la limite imposée par l'inévitable, limite qu'ils ne pouvaient pas éviter, l'attente peut être vécue comme projet, comme ambition. Cela suppose une attitude positive envers son objet, dans la mesure où son obtention est désirée même si cela n'est plus toujours possible. Cependant, à présent ce n'est plus le succès de cette entreprise, vécue intérieurement, qui intéresse, mais son acheminement temporel. Une place de choix est accordée à la préparation intérieure pour l'instant de l'accomplissement. L'attente est vécue non pas dans la réalisation de ce qu'elle signifie effectivement – très rare, d'ailleurs –, mais dans l'espoir de son aboutissement. Cela a une conséquence directe sur les temps des verbes utilisés dans la trame narrative. Si l'on vise l'avenir, c'est au cœur du présent – « sorte de degré zéro de la temporalité »<sup>552</sup> – que l'on anticipe le projet dans tout ce qu'il pourra offrir. Certes, si le récit se fait au passé, il revient à l'imparfait de prendre la relève. L'intérêt de cette démarche réside, cependant, dans l'effet duratif que le présent emprunte à ce dernier. L'attente-projet est vécue par l'espoir et par l'élan comme « mouvement anticipateur, accompagnant, avançant même le cours de la durée » et progressant « à une allure si prompte qu'il précède même le temps présent dans la marche par laquelle celui-ci se hâte de joindre le temps futur »<sup>553</sup>. Ainsi, c'est paradoxalement cette sorte de durée qui donne « la mesure de l'instant »<sup>554</sup>.

Dans *Opéra muet*, cette durée se nourrit de l'anticipation de l'avenir proche. Sorti de son immobilité et de sa torpeur par la suggestion du Docteur Déodat, qui lui recommande de prendre des vacances loin de la ville, Gabriel est saisi d'un tel élan, que sa pensée est envahie par le mirage du désert et surtout par la transformation que celui-ci va lui apporter. Le présent – remplacé par l'imparfait dans ce récit au passé – se

---

<sup>552</sup> Mohamed Khélifi, « Le temps du zapping. Le discontinu dans le temps butorien », *op. cit.*, p. 56.

<sup>553</sup> Georges Poulet, *Études sur le temps humain IV. Mesure de l'instant*, *op. cit.*, p. 314.

<sup>554</sup> Syntagme que nous empruntons, bien évidemment, à Georges Poulet (voir *supra*).



remplit de ce projet et s'élargit grâce à l'imagination et à l'enthousiasme du protagoniste. L'élan est si fort, que le présent vit du ressassement du mot « miracle », car c'est effectivement un miracle que Gabriel espère accomplir par ce changement d'espace qu'il se met à désirer pour la première fois depuis qu'il occupe sa chambre. En attendant de faire la découverte du désert – alors qu'il n'a même pas commencé à planifier son départ – il imagine déjà les bénéfices de ce voyage. Le texte joint l'imparfait du désir au futur proche de son accomplissement :

À présent ce désir **perçait** en lui. Et ce désir **croissait** à chaque pas. Il **allait partir**, **changer** de ciel, **changer** d'air, **changer** de vue. Pendant quinze jours. Il **allait oublier** le chantier, le grand tour sous sa fenêtre, les lumières au loin des insomniaques et leurs loufoqueries. Il **allait** tout **oublier**, **chasser** ces retours de mémoire qui l'avaient assailli au cours de ces dernières semaines. Il **allait retrouver** le goût de vivre. Il **allait réinventer** en lui le goût de vivre. (*OM*, 93-94)

L'écoulement du temps s'accélère et cela grâce à l'accumulation des « bénéfices » de ce départ, exprimés dans des phrases, nous le voyons, centrées sur une seule chose à la fois. Ce procédé est repris lorsque le récit reproduit le fil des pensées de Gabriel comme pour épaissir la durée de l'instant : « [...] puisque ce mur n'est plus, il est temps que je cherche un autre lieu où vivre. Je vais quitter Paris, m'en aller vers le sud, m'installer au soleil » (*OM*, 94). Le futur se distend et se dissout tout entier dans le présent qu'il imprègne d'optimisme. C'est un élargissement du présent sous la pression de l'attente qu'il faut voir dans le rapprochement entre l'imparfait et l'adverbe « déjà » :

Dans son exaltation il perdait le sens du temps ; les quinze jours de congé que lui avait prescrits le médecin se dilataient, se démultipliaient, s'ouvraient à l'infini. Il **se voyait déjà** parti, il **se rêvait déjà** ailleurs. Un bel ailleurs<sup>555</sup> plein de soleil. « Le désert », se dit-il. (*OM*, 94)

Comme dans les situations précédentes, le présent de l'attente a des échos dans l'avenir. Ici il s'agit de l'espoir d'un renouvellement existentiel à long terme, ce qui justifie l'utilisation du futur simple : « [...] je vais mener mon malheur au désert, je vais l'égarer dans les sables, l'y enfouir. Après, j'aurai la force de tout recommencer » (*OM*, 96).

---

<sup>555</sup> Un « bel ailleurs ici présent », pourrait-on conclure, en empruntant le titre de l'un des chapitres du roman *Immensités*.

De son côté, Claude Mauperthuis redevient lentement Corvol, à travers une série de projets qu'elle se fait en regardant la lettre « C » marquée sur le cercueil où repose son père. Mariée contre son gré au fils cadet d'Ambroise, elle prend la décision de regagner la maison paternelle en attendant la récupération de son ancienne identité. Cela va se faire graduellement, à travers toute une série d'actions projetées dans l'avenir, mais il est à remarquer l'alternance du futur proche dans le passé et du conditionnel présent à valeur de futur du passé. La logique de cet emploi réside dans la difficulté de réaliser ces projets successifs : le départ de la Ferme-du-Pas et le retour chez elle sont faisables peu de temps après l'enterrement de Vincent Corvol. La récupération identitaire, cependant, est un ouvrage de longue durée :

C'était ici que tout avait commencé. **Ce serait** à nouveau ici que tout **recommencerait**. **Elle allait quitter** les Mauperthuis, beau-père, époux et fille, **elle ne retournerait** dans leur hameau de sauvages, dans leur ferme à bœufs et à cochons, que pour y rechercher ses affaires, ses malles, son piano. **Elle allait se réinstaller** dans la maison de son père. La sienne désormais. **Elle s'y enfermerait** avec Léger, son frère chétif au vieux visage d'enfant ridé qui se pressait contre elle. **Elle s'enfermerait** dans la maison de son père<sup>556</sup>, dans la mémoire de son père, dans le grand corps absent de son père, **elle y prendrait** le relais de sa solitude, la relève de son silence. **Elle reprendrait** son nom, ce nom chu du corps de son père, ce nom en déshérence. Corvol. (JC, 156)

Cette attente-projet peut également concerner une autre personne que « l'attendant ». Par exemple, c'est toujours au cœur du présent que se déploie le processus du « rêver-vrai » que s'acharne à pratiquer Aloïse Daubigné afin de saisir l'esprit perdu de Ferdinand. Il ne peut pas en être autrement : cet exercice suppose une concentration particulière et une posture du corps bien définie. Le but est de joindre passé au présent à travers une œuvre de la mémoire qui aboutirait ainsi à la récupération précise d'un être qui manque. Dialogue muet, par-delà le corps, c'est une forme d'attente à travers une « ascèse de la pensée » (EM, 153). Ascèse au niveau des formes verbales aussi, puisque le fragment détaillant cet exercice auquel s'attelle Aloïse est bâti presque entièrement sur un échafaudage de verbes au présent de l'indicatif. Vu la « consigne », cela ne surprend pas ; c'est au présent que le personnage cherche à rendre la présence de Ferdinand, même si la mémoire lui joue de mauvais tours puisqu'elle confond les souvenirs du fils et ceux de l'époux :

---

<sup>556</sup> Ce fragment se distingue également par la reprise inlassable du mot « père », suggérant la lente récupération de l'identité à travers la figure paternelle enfin comprise. Rappelons que Claude Corvol ne ressemble pas à sa mère, au grand dam d'Ambroise Mauperthuis, et qu'elle la déteste même à tel point qu'elle est prête à abandonner sa fille qui la lui rappelle en tout.

Chaque après-midi elle **s'enferme** dans le salon qui jouxte la pièce où repose son fils, **s'allonge** sur le divan qu'elle a fait descendre à cet effet de la chambre de Lucie, **prend** minutieusement la pose décrite par George du Maurier, et **attend**. Elle **attend** « le ravissement de s'éveiller » en plein vrai rêve, comme Ibbetson. (*EM*, 158)

Si, dans le cas de Gabriel, le présent avait des échos dans le passé, le présent devient pour Aloïse le champ de bataille où s'affrontent les souvenirs. C'est la raison pour laquelle son attente se manifeste à travers l'alternance du présent et de l'imparfait, bien que deux continuités s'excluent réciproquement dans le cas d'Aloïse :

Elle **s'épuise** en séances de rêver-vrai, mais ses rêveries l'**entraînent** toujours davantage là où elle ne **voulait** pas aller. Ses rêveries **sont rebelles** à toute rigueur, elles **s'élancent** où bon leur semble, **rouvrent** des pans du passé qu'Aloïse **tenait** depuis longtemps cachés [...]. (*EM*, 160)

La même attente-projet ressurgit lorsque Lucie élabore sa vengeance. Il est important que, jusqu'à sa transformation à cause des abus que son frère lui fait subir, le récit parle d'elle au présent. Ce serait comme le présent évoqué par un enregistrement vidéo. Après le changement, le présent alterne avec le passé et avec des formes verbales à valeur de futur. Quelque chose est intervenu, quelque chose a irrémédiablement altéré le caractère de la petite fille et cela doit être marqué de cette manière, puisque c'est bien le fardeau d'un passé inavouable qu'elle porte en son âme. Cet événement à répétition marque toute une partie de sa vie et c'est de la même manière que le désir de vengeance l'imprègne après la chute de l'ogre. Elle court après des instants porteurs de révélations et attend des signes susceptibles de nourrir son projet. Ainsi, l'imparfait utilisé le plus souvent afin de mettre en scène cette attente doit être compris non comme expression d'une séquence temporelle, mais plutôt d'une attente d'événements révélateurs qu'elle désire multiplier. Cela se justifie encore mieux par un recours appuyé au subjonctif en tant qu'appel à leur production. En parlant de la relation des enfants aux histoires ou aux jeux, Philippe Malrieu souligne la préférence des très jeunes pour ce qui se produit de manière ponctuelle : « [...] ce qui importe pour l'enfant, ce n'est pas l'intervalle temporel, incapable par lui-même de rien créer, c'est l'événement lui-même, ou plutôt la succession des événements, *le devenir pur* »<sup>557</sup> :

---

<sup>557</sup> Philippe Malrieu, *Les Origines de la conscience du temps – les attitudes temporelles de l'enfant*, op. cit., p. 66.

Soleil, Soleil-Irène, radieux petit soleil étouffé sous la terre ; et l'autre fillette, là-bas, avec ses boucles rousses [...], – il **fallait** les venger, leur rendre justice.

Longtemps Lucie a réfléchi au moyen d'accomplir son œuvre de vengeance. Elle n'avait de cesse d'aller hanter les tombes des deux petites filles. Elle **s'accroupissait** sur le bord de leurs dalles, **tambourinait** contre le marbre du bout des doigts, **raclait** le sol de ses talons. Elle **cherchait** une idée, elle **attendait** un signe. N'importe quel signe, – **que** les noms des vieillards **s'effacent** soudain de la tombe d'Anne-Lise, **que** seul **brille** le doux nom de l'enfant, **que** le marbre **vire** au roux, **que** le rire mélodieux de la fillette **résonne** sous la terre. **Que** les fleurs artificielles amoncelées sur la tombe d'Irène **s'envolent** en nuée de papillons, **que** les pages du livre **se mettent** à tourner et **que chantent** les mots du poème écrit par les petits écoliers. [...]

Des signes, Lucie en **espérait** partout. Jusqu'aux pieds de la statue de saint Antoine. Elle **attendait que** l'Enfant **éclate** brusquement en colère, et **qu'il jette** avec violence le globe doré contre le sol. (*EM*, 198)

De la même manière, elle attend la joie – toujours en tant qu'événement – après la mort de Ferdinand. Cette fois, c'est le présent qui prend la relève, car il revient à l'instant de regagner l'équilibre en ouvrant vers l'avenir délesté de haine : « Elle attend. Elle attend que sa joie surgisse [...]. Jour après jour, soir après soir, elle attend. Elle appelle, elle incante la joie » (*EM*, 256).

La donne change quelque peu en ce qui concerne Nuit-d'Ambre, antihéros du roman éponyme. Voulant se libérer à tout jamais du fardeau de sa mémoire, il prend la décision, assumée devant le ciel, de tuer le prochain qui le confronte à son passé. Cependant, à la différence des personnages mentionnés auparavant, il est plutôt passif dans son attente, car c'est à la victime de le trouver, de venir à lui. Cette attente est pourtant constamment soumise au projet, ce qui fait que l'instant, autrement passif, reprenne vigueur lors des pensées autour du crime. Cela fait que l'imparfait – le récit étant au passé – est utilisé rarement (« Cette pensée régnait en lui [...]. (*NA*, 249)), tandis que la satisfaction donnée par l'accomplissement du crime est savourée de manière anticipée. Le discours indirect libre est un moyen stylistique qui rend parfaitement, par l'accumulation des phrases, cette joie obscure. Les formes verbales utilisées afin d'exprimer cette projection sont le subjonctif présent et le conditionnel à valeur de futur du passé. Ces deux temps sont manifestement employés en miroir, car le subjonctif sert à peindre la passivité de l'attente, tandis que le conditionnel doit porter le fardeau de l'acte. Pour cette raison, ce dernier est le temps de prédilection afin de mieux enraciner la décision dans l'esprit du futur meurtrier :

Sa victime, il ne la chercha pas. Ce n'était pas à lui de la chercher, – **qu'elle vienne** donc à lui, d'elle-même. **Qu'elle vienne** toute seule se désigner à sa colère, s'offrir à sa violence. Il **saurait** bien la reconnaître lorsqu'elle **comparaîtrait**. Alors il **accomplirait** son œuvre de meurtre, – son œuvre de libération par laquelle, d'un même geste, il **trancherait** enfin ces liens obscurs qui l'enchaînaient encore à sa vieille blessure et par là même tous les liens le rattachant encore aux autres. (NA, 249)

En même temps, l'alternance avec le discours direct donne encore plus de poids à la décision du protagoniste. Ce procédé a la particularité de faire la place au présent de la conscience, puisqu'il reproduit quelques pensées acharnées de Nuit-d'Ambre contre cette victime encore sans visage, mais en route vers lui. Cela justifie l'utilisation du futur simple, dans la même optique qui fait de l'acte criminel en soi la substance de l'attente :

« S'il le faut, se disait-il, je lui **arracherai** le cœur, afin de mettre mon propre cœur à jamais en exil, – hors la loi. Oui, je lui **arracherai** le cœur pour m'ensauvager moi-même sans retour et devenir un barbare parfait. Alors j'**établirai** ma vie en rupture totale avec les hommes, et avec Dieu. C'est cela, il me faut consommer la rupture. » (NA, 249)

Il conviendrait également d'insister sur le fait que le projet du meurtre en soi accapare à tel point la pensée de Nuit-d'Ambre, qu'il s'y répercute à la manière d'un leitmotiv. Cette sorte d'extase dans l'instant, extase non encore savourée, car impuissante – la victime ne s'est pas encore présentée devant son bourreau – arrive à s'exprimer à l'infinitif. C'est l'acte non-accompli qui « charme » le criminel avant la lettre. Par l'infinitif, l'attente s'approprie davantage son objet : « l'absolue nécessité de commettre un meurtre afin d'en finir avec son passé » ; « tuer, pour se libérer de tous et de tout » ; « tuer, pour exister enfin en toute liberté » (NA, 250).

Un projet similaire repose sur la soif de vengeance. La colère d'Ambroise Mauperthuis n'est pas des moindres lorsqu'il apprend la trahison de Camille. Il ne connaît pas son amant, mais formule le vœu de le débusquer et de le chasser de ses terres. Sa colère est doublée de patience, d'une patience féroce, car il est sûr de trouver un jour sa victime. Cette attente d'un calme menaçant lui permet de savourer à l'avance la chasse. Le discours indirect libre a le même but, à savoir celui de rendre la lucidité avec laquelle Ambroise prépare son œuvre de vengeance, par accumulation successive de projets vengeurs. Tous les verbes décrivant des actions punitives sont conjugués au futur du passé. Exprimé par le conditionnel présent, il trahit pourtant sa charge

d'incertitude<sup>558</sup>, car, tout en projetant la vengeance dans un avenir non spécifié, Ambroise doit accepter que, pour l'instant, il se heurte à l'anonymat du coupable :

Cet homme, il le **démasquerait**. Il ne pouvait qu'être d'ici, qu'être un de ceux dont il était le maître, du Leu-aux-Chênes ou de l'un des hameaux d'alentour. Ce chien, ce voleur de beauté, cette crapule qui avait osé tenter de faire main basse, de faire main vile, sur la Vive, – il **saurait** bien le débusquer pour le déchoir aussitôt de ces droits monstrueux qu'il lui avait usurpés, en traître, sur la Vive. Il le **débouterait** de son cœur, de son âme. Il le **chasserait** loin d'ici, – d'ici dont il était le maître. Il le **chasserait** pour toujours. (JC, 233-234)

Après l'incendie qui détruit presque entièrement la ferme d'Ambroise, ce dernier se claquemure davantage dans sa soif de vengeance. Pour une fois, sa patience<sup>559</sup> augmente en même temps que sa colère. Son attente se double d'un projet de résurrection en quelque sorte : il veut rebâtir la ferme détruite, en plus grand même, en plus profond aussi, car il compte emprisonner Camille pour de bon, dans les entrailles de la terre, si nécessaire. Ensuite, il prépare une vengeance sur mesure pour Simon-l'Emporté, voleur de sa Vive, mais surtout passible de prison pour l'incendie, le vol de son bétail et l'enlèvement de sa petite-fille. Le conditionnel présent à valeur de futur semble maintenant esquisser la faisabilité ; en tout cas le poids de cette forme verbale à répétition est manifestement plus grand<sup>560</sup> :

Il se jura qu'il les **retrouverait**. S'il le fallait il **reconstruirait** de ses propres mains toute sa ferme, il **élèverait** un château comme celui de Vauban à Bazoches, il **creuserait** une crypte comme celle de la basilique Sainte-Madeleine à Vézelay, – il **élèverait** des forteresses, il **creuserait** des grottes, des cavernes, pour y cacher, pour y enfouir Camille, la tenir à jamais prisonnière. S'il le fallait, il **emmurerait** Camille, il

---

<sup>558</sup> C'est une valeur sur laquelle Sylvie Germain elle-même insiste dans *Les Personnages* : « [...] il est par excellence un mode fictionnel, foisonnant de possibilités narratives tout en réservant un ample espace au doute, à l'inopiné. Il met surtout le romancier à sa place : dans l'ombre, dans l'écoute et l'étonnement, dans une formidable tension, il lui impose l'humilité de l'incertitude, la modestie des suppositions » (P, 83).

<sup>559</sup> « Sa patience était plus grande encore ; elle était obstinée. Et même, plus que jamais, elle se pétrifiait autour de sa colère » (JC, 314).

<sup>560</sup> Après le conditionnel qui trahissait ses faiblesses à travers l'incertitude, cette fois-ci il est question de potentialité. Il est bien évident que les actions exprimées par les verbes de ce fragment ont une charge plus forte d'accomplissement. Le conditionnel ne serait donc pas un mode de la faiblesse, mais recèlerait la puissance que donne la possibilité : « Et, paradoxalement, tout en étant l'opposé de l'indicatif qui relate des faits concrets ou intemporels, énonce des vérités générales, il n'est pas aussi chimérique qu'il y paraît. Peut-être, même, le conditionnel entretient-il un rapport plus intime avec le réel que les temps de l'indicatif (le futur antérieur mis à part), ces derniers exposant ce qui est, factuellement, alors que le conditionnel raconte ce qui sommeille, ce qui fermente dans la pâte du réel ; l'indicatif décrit le réel, il le fait parler, le conditionnel le sonde et le fait résonner, en dévoilant ainsi l'ampleur de la complexité et de l'ambiguïté, et l'abondance de possibilités » (P, 83-84).

**passerait** autour de son cou le licou des bêtes, pour l'empêcher de s'échapper, de lui voler sa Vive. (JC, 314)

Il était résolu à se rendre dès le lendemain au bourg, il **irait dénoncer** Simon-l'Emporté, il l'**accuserait** de tous les méfaits, d'avoir abusé de Camille et de l'avoir enlevée, de lui avoir volé du bétail, et enfin d'avoir incendié sa ferme. Il **irait dénoncer** Simon le voleur, Simon l'incendiaire. Il le **ferait décréter** hors la loi, **lancerait** les gendarmes à ses trousses, le **ferait arrêter**, jeter en prison. (JC, 314-315)

Une attente semblable, mais dont l'objet est différent, est celle de Jason par rapport à la montagne. Vivant des « sempiternelles vacances » (NA, 341), chaque année il remet à la saison suivante l'abandon de l'enfance sans fin au cœur de laquelle se déroule son existence. La montagne devient objet désiré, à atteindre, mais constamment fui. La confrontation de Jason avec sa propre enfance est incontournable, mais constamment... évitée. C'est la confrontation entre une durée indéfinie et un événement interrupteur, projeté dans le flou de l'avenir. Le personnage est un Peter Pan en errance, que la sexualité ne réussit pas à rendre plus responsable. Pour lui tout se joue autour d'un projet concernant la montagne. Une fois de plus, un lieu particulier charme la pensée à tel point qu'il revient comme un leitmotiv à travers la répétition de l'adverbe « là-haut ». Tout ce qui se passe « là-haut » reste cependant au niveau d'un projet et le futur du passé convient parfaitement pour exprimer ce qui apparemment est désir, mais aussi incertitude de ce désir :

Là-haut, dans les neiges éternelles, il **déposerait** sa propre enfance, pour la livrer à l'infini, à l'éternité. Dormition. [...] Là-haut [...] il **déposerait** son enfance, la **confierait** à la montagne. [...] Après quoi il **redescendrait** vers les hommes, **se mêlerait** à leur foule, il **rentretrait** dans son pays et **se mettrait**<sup>561</sup> à travailler. (NA, 341-342)

Dans d'autres contextes, la confrontation n'est pas évitée. Au contraire, elle fait l'objet d'une attente prolongée, pendant laquelle le personnage se prépare intérieurement, même s'il espère en être épargné. Le contexte est différent, mais l'issue est pleinement assumée au moment où elle se manifeste. La confrontation oppose deux hommes, dans un tête-à-tête que l'un d'entre eux attend depuis longtemps. Il s'agit de

---

<sup>561</sup> Remarquons encore, par rapport aux verbes, leur distribution. La montagne est un lieu magique, qui attire, mais aussi entouré d'incertitude. Jason dit vouloir y arriver un jour, mais ce jour est constamment reporté. Ce n'est donc pas par hasard que le flou s'exprime par la reprise du même verbe (*déposerait*) : il semble ne faire d'autre que bercer davantage l'enfant Jason. En même temps, la dernière phrase devrait plutôt être comprise comme une sorte d'exorcisation : la suite des verbes traduisant l'intégration du personnage dans le monde des « grandes personnes », comme dit le Petit Prince, se trahit par un rythme accéléré qui, au lieu d'insister sur l'action, l'évacue du projet indéterminé de Jason.

Lothar Schmalker et de Magnus dans le livre éponyme. Apprenant, à la suite d'un coup de soleil qui le fait délirer et d'une suite de visions, qu'il n'a jamais été le fils des Dunkeltal, Magnus demande des comptes à son oncle sur ce mensonge. Ce moment de l'aveu équivaut pour Lothar à une délivrance, ce qui fait que l'imparfait et le présent traduisent le fardeau et la résolution de ne plus le porter :

Lothar pourrait nier, feindre l'incompréhension devant les questions accusatrices du jeune homme qui exige de se faire dorénavant appeler Magnus. [...] Mais il **ne le fait pas**, car il **ne le veut pas**. L'instant qu'il **attendait**, mais **repoussait** sans cesse tant il **l'appréhendait**, **vient** brutalement **d'arriver**. L'instant de sortir enfin d'un long mensonge par excès de discrétion. (*M*, 111-112)

La confrontation entre durée et instant connaît ainsi son dénouement dans un livre où c'est le hasard qui semble gérer les révélations.

### 1.3 Espoir, continuité, interruption

Ayant atteint son but – la mort de Ferdinand – Lucie Daubigné se croit autorisée à éprouver de la joie et, ce faisant, « attend en quelque sorte qu'on lui rende justice, de l'extérieur »<sup>562</sup>. Celle-ci ne vient pourtant pas, car la vengeance n'octroie jamais la paix tant attendue. En échange, le présent de haine devient présent de désir. L'attente, l'espoir doivent être ranimés constamment, afin que l'équilibre existentiel soit gardé. Ainsi, le présent se doit d'être renouvelé en permanence. Pour Margot Pénier dans *Le Livre des Nuits*, cela arrive aussi bien avant qu'après l'instant traumatique de son abandon par Guillaume. Enthousiaste, elle commence par désirer la joie du désir même. Imprégnée d'amour pour Guillaume, Margot fait du présent le terrain de déploiement de l'attente. Le récit étant fait exclusivement au passé, il incombe à l'imparfait de tenir lieu de présent. Ce temps, employé dans la structure restrictive<sup>563</sup> *ne... que*, suggère la continuité du désir amoureux jusqu'à son assouvissement dans l'avenir (exprimé par le conditionnel à valeur de futur du passé) :

---

<sup>562</sup> Serenela Ghițeanu, Sylvie Germain. *La Grâce et la Chute. Une lecture multiple : thématique, mythocritique et narratologique*, Iași, Institutul european, 2010, p. 153.

<sup>563</sup> Ici faussement restrictive puisqu'elle traduit l'espoir orienté *uniquement* vers la joie de l'union.



Depuis ce jour où il l'avait blanchie à la craie son corps **n'était plus qu'une page** éclatante de vide toute tendue dans l'attente de cette écriture nouvelle qui **ferait** d'elle et de sa vie un livre en mouvement, en fête et en folie. (LN, 182)

Cette continuité érotique connaît, en dépit de sa constance, une sorte d'interruption qui accentue l'attente. Ainsi, une occupation qui mobilise complètement Margot se traduit en une série d'activités propres à anticiper la métamorphose du corps. Il s'agit de la robe de mariée, que Margot confectionne elle-même et qui devient poème non seulement de « blancheur » (LN, 185), mais également *poème de l'instant*. Cela parce que l'évocation de son travail repose sur une succession d'actions exprimées au passé simple. L'événementiel marque non la scission du temps, mais sa reconfiguration autour de l'attente amoureuse. Le passé simple devient le temps du détail minutieusement travaillé dans un but unique, à savoir celui d'anticiper le jour du mariage comme jour où Margot fait don de son corps :

Margot **confectionna** elle-même sa robe de mariée. Elle **partit** à la ville acheter des étoffes, des perles, de la passementerie. [...] Et ce fut bien une œuvre qu'elle **produisit** [...]. Ce ne fut d'ailleurs pas vraiment une robe, mais un assemblage extravagant de jupons. Elle en **fit** treize qui se juxtaposaient selon des tailles et des formes différentes. [...] Puis elle **fit** un corset de satin, une chemise de dentelle à col montant [...]. Elle **tailla** ensuite un voile dans un pan de batiste de trois mètres de long et le couvrit par fines broderies de centaines d'étoiles, de fleurs et d'oiseaux. Elle **acheta** encore de la fourrure blanche avec laquelle elle **confectionna** un manchon ainsi qu'un large bandeau pour retenir le voile, et elle en **fit** orner également les revers de ses bottines. (LN, 185)

Cette anticipation prend une nuance fort différente lorsque l'attente est mise à rude épreuve, et le temps utilisé précédemment est appelé à exprimer d'autres nuances. Impatiente, car Guillaume est en retard pour l'église, Margot imprime de la nervosité à son attente. C'est bien le rôle qu'assume ici le passé simple, à savoir celui d'initier un rythme, puis de le ponctuer au fur et à mesure qu'il va *crescendo*. La continuité de l'attente est ainsi marquée par des discontinuités sonores composant un air de l'appel de l'autre aimé : « Mais l'heure passait et Guillaume tardait à arriver. Margot **commença** à frapper à petits coups ses pieds sur la pierre verglacée du parvis pour les réchauffer. Mais ce discret martèlement **prit** une résonnance fantastique [...] » (LN, 187).

C'est l'instant qui se pétrifie après que la jeune mariée aura glissé dans la folie. Sa vie n'est désormais qu'une inlassable reprise des gestes précédant le départ vers l'église. Bien qu'il s'agisse d'une vraie durée, d'une continuité le long de toute une journée, et ce, pendant des années de suite, le temps verbal utilisé est toujours le passé

simple. L'existence de Margot, sa perception du temps reposent sur un enchaînement très précis d'instantanés et d'actions à valeur thérapeutique, dans l'attente que se réalise le désir le plus profond : « Margot garda toujours ses vingt ans [...]. Elle ne cessa jamais d'attendre l'heure sacrée de l'union [...]. Elle ne dit jamais d'autres mots que ceux qu'elle avait prononcés ce matin-là [...] » (*LN*, 195).

Bien que marginal, un autre personnage qui ne vit que dans l'attente est Léger, dans *Jours de colère*. Il attend toujours le retour de sa mère. Claude, sa sœur, lui cache le fait qu'elle ne reviendra jamais et l'existence de Léger se déroule dans une attente perpétuelle et « s'enrichit » d'un nouvel objet lorsque Marceau, le mari mal-aimé de Claude et le fils mal-aimé de Mauperthuis, se suicide. Léger l'aimait et cette nouvelle absence l'inquiète lorsqu'elle se prolonge. Afin de ne pas briser le cycle toujours renouvelé de l'attente chez son frère, Claude choisit la mystification : lorsqu'ils doivent quitter la ferme de Mauperthuis et se réinstaller dans la maison paternelle, elle le réitère :

« Et Marceau ? avait demandé Léger avec inquiétude. — Il **viendra** bientôt nous rejoindre. » [...] « Et Camille aussi, elle **viendra** ? — Également. — Et notre mère ? avait-il finalement ajouté d'une voix plus anxieuse encore. — Nous **continuerons** à l'attendre », s'était efforcée de répondre Claude que ce troisième mensonge ulcérât. (*JC*, 192)

On observe ici l'utilisation du futur simple comme temps de l'espoir, mais également du recul : la continuité de l'attente n'est pas brisée par ce temps qui ne rapproche pas, mais garde la distance face à l'accomplissement. Le futur proche aurait laissé entrevoir une possibilité d'accéder à l'objet puisqu'il dessine une temporalité limitée, perceptible, alors que le futur simple l'ouvre de manière très vague. C'est pour cela que l'adverbe « bientôt » n'est pas à prendre au pied de la lettre. On peut supposer qu'avec le passage du temps, Claude va renoncer à l'employer. Pour l'instant, cependant, il remplit son rôle de « stabilisateur » temporel, dans la mesure où il prévient l'effondrement du pont affectif entre Marceau et Léger. Claude préfère laisser le temps faire son œuvre d'assouplissement de l'inquiétude, tout en ménageant la ténacité de l'attente.

Il est évident que, en dehors de leur rôle de coagulants narratifs, les temps verbaux épaulent, chez Sylvie Germain, la plupart des états d'attente. Que l'on désire l'accomplissement de quelque chose ou qu'on le craigne, l'attente est là qui sous-tend le

contexte en question. Les protagonistes réagissent chacun à sa façon, mais les temps verbaux forment un réseau qui introduit la nouvelle donne. Confrontés à l'inévitable, ils ont des réactions qui convergent presque toutes vers un aiguïsement de la perception du présent comme instant privé d'équilibre et précipité sans cesse vers l'avenir porteur de manque. Ce présent – rendu par l'imparfait lorsque le récit se fait au passé – est investi de la perte avant qu'elle ne se produise ; c'est le temps d'une prise de conscience aiguë. Ainsi, le passé est valorisé davantage, car seuls les souvenirs – engrangés soigneusement par un recensement d'actions au passé simple – constituent désormais le fondement existentiel de celui qui attend. De l'autre côté, lorsque l'attente devient projet, son assouvissement est la plupart du temps anticipé. Le présent dépasse alors le simple statut d'instant et s'étire jusqu'à devenir durée à part. Les personnages, à l'instar de Gabriel dans *Opéra muet*, savourent l'épanouissement du désir et de l'enthousiasme pour un événement futur qu'ils espèrent bouleversant pour leur existence. Mais l'avenir comporte également l'incertitude et le conditionnel présent à valeur de futur du passé est un temps ambivalent, qui trahit ses faiblesses. Là où intervient une rupture mettant à mal l'espoir, la reprise est difficile et doit nécessairement passer par un processus thérapeutique de réparation, ne serait-ce qu'illusoire. Des personnages comme Lucie Daubigné et Nuit-d'Ambre se donnent souvent des buts ponctuels, qu'ils espèrent atteindre l'un après l'autre, et l'attente opère un rapprochement temporel à travers le futur proche. Flexible, l'état d'attente se remarque par une surprenante *ubiquité... temporelle* qui lui ôte la passivité que l'on serait enclin à lui associer. En même temps, cette ubiquité prouve l'indépendance du système des formes verbales propre au discours narratif, telle que soulignée par Paul Ricœur<sup>564</sup>.

---

<sup>564</sup> « Cette indépendance du système des temps du verbe contribue à celle de la composition narrative à un double niveau : à un niveau strictement paradigmatique (disons : au niveau du *tableau* des temps du verbe dans une langue donnée), le système des temps offre une réserve de distinctions, de relations et de combinaisons dans laquelle la fiction puise les ressources de sa propre autonomie par rapport à l'expérience vive ; à cet égard, la langue tient tout prêt, avec son système des temps, le moyen de moduler temporellement tous les verbes d'action le long de la chaîne narrative. En outre, à un niveau qu'on peut dire syntagmatique, les temps du verbe contribuent à la narrativisation, non plus seulement par le jeu de leurs différences à l'intérieur des grands paradigmes grammaticaux, mais par leur *disposition successive* sur la chaîne du récit ». Paul Ricœur, *Temps et récit II. La Configuration dans le récit de fiction*, op. cit., pp. 116-117. En italiques dans le texte.

## 2. La fission temporelle

Cependant, penser l'attente, c'est, inévitablement, penser le temps, bien que l'une n'équivaille pas l'autre. Ainsi, l'attente est tantôt une forme de présence irrésolue, tantôt une manière d'inscrire pleinement dans la présence, dans le *Dasein*. En témoignent les personnages-enfants qui, par souci de reconnaissance, refusent tout d'un coup de grandir et se figent dans un quasi-état d'apnée temporelle en attendant le retour d'un proche. Si l'attente accentue son enracinement dans le présent, son objet peut ne pas toujours en relever, ce qui établit une correspondance avec le passé, correspondance pouvant aller jusqu'à lui donner la primauté. Dans l'œuvre romanesque de Sylvie Germain, cela est valable surtout pour les situations où l'objet de l'attente est la récupération identitaire, où l'échange permanent entre les trois aspects du temps assure un flux informationnel et perceptif constant, alimentant le Moi en train de se remettre en cause. L'attente est ensuite la conséquence du manque, mais l'objet de ce manque peut ne plus être récupérable. Par conséquent, *attendre à rebours* valorise de nouveau le passé, mais sans tenir compte de l'inutilité du projet – aboutissant ainsi à une « folie de l'attente ». Cela est valable surtout pour les personnages ayant jeté leur dévolu affectif sur un être disparu ou qui n'est plus joignable. Il ne faut pourtant pas conclure que l'avenir n'a pas de place dans ce schéma – hélas, trop rapidement esquissé – de l'attente. D'ailleurs, la raison d'être de celle-ci est, logiquement, le futur – lieu de projection du désir amoureux, du guet dans l'angoisse ou bien de l'attente mystique. Malgré cette orientation temporelle ternaire, force est de remarquer que le rapport temporel qu'instaure l'attente reste avant tout un rapport de *dialogue* entre les trois manifestations de *Chronos*. On pourrait dire, comme Sophie Chauveau, que « [...] l'attente crée toujours<sup>565</sup> une *dramaturgie*<sup>566</sup> du temps qu'elle met en scène »<sup>567</sup>. Si le dialogue suppose la synchronie des voix, il en résulte que l'attente nivelle la durée, aboutissant à une vision *présentifiée* des dimensions temporelles et surtout tributaire de la conception augustinienne du temps :

---

<sup>565</sup> Nous nous gardons d'accepter cet adverbe à valeur définitive : l'attente telle qu'elle est vécue par les personnages peuplant le monde romanesque de Sylvie Germain joue avec le temps de toutes les manières : le dialogue entre les trois axes temporels peut se réduire à un « monologue » (la fusion temporelle en privilège alors un seul) ou bien ôter toute « voix » (le trou noir est l'image de la dissolution du temps dans le processus d'attendre).

<sup>566</sup> C'est nous qui soulignons, afin d'insister sur l'idée de *dialogue* entre les trois dimensions temporelles, à partir d'un état d'attente.

<sup>567</sup> Sophie Chauveau, *Patience, on va mourir*, op. cit., p. 78.

[...] ce qui m'apparaît comme une évidence claire, c'est que ni le futur ni le passé ne sont. C'est donc une impropriété de dire : « Il y a trois temps : le passé, le présent et le futur. » Il serait sans doute plus correct de dire : « Il y a trois temps : le présent du passé, le présent du présent, le présent du futur ». <sup>568</sup>

Parler de fission temporelle n'est donc pas tenter une approche individuelle de chacune des flèches du temps, mais expliquer ce qui, dans son rapport aux autres, lui assure, provisoirement, une position privilégiée <sup>569</sup>. Il convient ensuite d'attirer l'attention sur le fait que les personnages étant surpris, pour la plupart, en évolution, en quête de quelque chose, leur rapport au temps par le biais de l'attente sera à son tour sujet à des changements. Quoi qu'il en soit, l'attente dont il est question ici est, selon l'expression de Marie Francis <sup>570</sup>, une attente « temporée », qui a – ne serait-ce qu'alternativement – un passé, un présent, un futur.

## 2.1 Réapprentissage de soi et temps reconquis

Un premier exemple pertinent serait celui d'*Éclats de sel* – livre de la recristallisation identitaire illustrant on ne peut mieux les multiples rapports qu'entretiennent les dimensions du temps à travers l'orientation de l'attente. De retour à Prague après onze longues années d'exil, Ludvík se retrouve en plein désarroi, car « repu de liberté, mais infirme d'idéaux, et amèrement insatisfait de l'être » (*ES*, 27). Il s'agit pour lui de se re-connaître, de se réapproprier et de se réapprendre, le tout à travers une sorte d'odyssée urbaine régie par les rencontres apparemment aléatoires des « prophètes » aux « péroraisons salines ». L'enjeu de cette odyssée est toujours le *nostos* grec, le retour chez soi et, dans le cas particulier de Ludvík, le retour à soi. Il est évident que la suspension identitaire à laquelle se heurte le personnage entraîne un fort malaise d'habiter le temps et surtout de réconcilier mémoire et présent. Tout est là qui suggère le fait que Ludvík n'est pas indifférent à ses états de malaise, mais qu'il

---

<sup>568</sup> Saint Augustin, *Les Confessions*, in *Œuvres I. Les Confessions précédées des Dialogues philosophiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1045.

<sup>569</sup> Certes, saint Augustin distingue par la suite entre ces trois présents qui se « découpent » en *mémoire*, *vision directe* et *attente* sans que cela affecte notre perspective, dont le but est justement la mise en évidence l'alternance de ces « présents » selon qu'ils sont ciblés tour à tour par la mémoire : « Le présent du passé, c'est la mémoire ; le présent du présent, c'est la vision directe ; le présent du futur, c'est l'attente ». *Ibid.*, p. 1046.

<sup>570</sup> Marie Francis, *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, *op. cit.*

éprouve une certaine réticence quant à l'amorçage de la réflexion autour de la question identitaire. Ainsi, l'avancement monotone du train au début du livre est comparé à sa vie qui « se traînait, s'enlisait » (*ES*, 27). Vers la fin du livre, l'intertextualité renvoie à l'attente constitutive du personnage ; le poème d'Apollinaire est une odyssée-écho à celle de Ludvík s'attendant lui-même. Cependant, une différence majeure s'impose entre ce que décrit le poème et le parcours de l'auto-exilé enfin rapatrié. Si, dans « Cortège », Guillaume se laisse aller à l'attente de soi en s'ouvrant à la mémoire de tout ce qui l'avait formé, *Éclats de sel* s'articule précisément autour de ce(t) (ré)apprentissage de la mémoire, au début réfutée. Si le poème est un hymne à l'harmonie temporelle orchestrée par l'attente, il n'en est pas ainsi du livre de Sylvie Germain placé, lui, sous le signe de l'acceptation décalée. Ainsi, ce roman du cycle pragois met en scène une attente qui, pour se déployer harmonieusement, doit ouvrir au cœur du présent les portes de la mémoire, afin que l'avenir se constitue comme un recommencement. Cependant, le personnage n'est pas prêt à « laisser faire le temps », car il est tараудé par une identité morcelée, à refaire comme les pièces d'un puzzle – lui-même exercice de patience et d'attention :

Il était donc rentré, mais en apparence seulement. Au fond il n'était jamais sorti de ce désert où il avait chuté, et il ne s'agissait pas de celui de la passion uniquement, dont on finit au fil du temps par consentir à prendre le deuil, mais d'un désert bien plus ample, celui de l'amour des êtres, de soi et de la vie, celui de la tendresse et de la compassion. Il n'y avait plus en lui ni flamme ni élan, plus de capacité d'étonnement et de désir, rien qu'une curiosité demeurée vive, par disposition naturelle et habitude. Mais une curiosité très en fragments, superficielle et sans constance. Ainsi zigzagait-il d'un pôle d'intérêt à un autre, d'une anecdote à une autre ; les gens ne lui étaient supportables qu'à doses homéopathiques, la vie que par à-coups. Il était en tout domaine un amateur de brèves. Mais entre deux sursauts il se réenlisait dans la mélancolie. (*ES*, 30)

Il convient de constater que ce parcours n'est pas homogène au niveau du texte et qu'il est lui-même sujet au ballottement entre refus initial et acceptation graduelle, à la suite d'une mise en alarme de l'attention grâce aux rencontres dont il a déjà été fait mention. Ainsi, la conscience dormante de Ludvík ne s'éveille pas aux fulgurations de sa propre pensée ; tout au contraire, elle semble œuvrer contre son éveil par le biais de la mémoire. L'attente est bien là, sous la forme du mécontentement et du désarroi, mais elle n'est pour l'instant pas ouverte au passé. En dépit de la scène initiale du hêtre se dressant solitaire « au milieu d'un paysage plat » comme un « corps d'attente » (*ES*, 15) immobile et tramant « sans fin des songes sous son écorce grise, tissant et enlaçant les

filis ligneux de sa mémoire séculaire » (*ES*, 16), la démarche de Ludvík cherche à empêcher la chute dans les souvenirs, oblitérant toute ouverture vers un avenir quelconque, d'autant plus que le personnage prend conscience de son vieillissement. Au début, les situations de refus sont nombreuses et se traduisent par une hostilité envers les immixtions anamnétiques, presque toujours rapportées à « l'idée de dégradation, tant physique qu'intellectuelle » (*ES*, 16-17). Par exemple, la lecture de l'article proposant une étude de la Cène établit subtilement un lien entre la trahison de Judas, « celui qui a brisé l'Alliance, refusé de devenir le sel de la terre » (*ES*, 17) et la trahison du personnage envers son propre passé. C'est pourquoi il refuse de méditer autour de la question, se contentant de bâiller et de refermer la revue. Plus tard, la lecture par hasard d'un poème de Jiří Kolář lui rappelant, peut-être, son histoire d'amour bafoué, Ludvík choisit de s'éloigner pour un temps de l'artiste : « Mais, agacé par ces impromptus de mémoire provoqués par sa visite à la Maison de la Cloche de pierre, il remit à plus tard la rédaction de l'article qu'il voulait consacrer à l'exposition Kolář » (*ES*, 44). C'est de la même manière qu'il rejette le souvenir douloureux d'Esther, au nom d'une rupture mnésique qui ne lui octroie pourtant pas la sérénité ni ne l'immunise contre l'anamnèse : « Ludvík secoua la tête, pour en faire tomber ce souvenir, pour s'ébrouer d'un mauvais rêve » (*ES*, 54).

S'il se donne le luxe – douloureux – d'échapper à sa mémoire, il n'en est pas de même pour les rencontres qu'il fait au gré du hasard. Mais, y a-t-il de hasard pur dans les rencontres chez Sylvie Germain ou bien s'agit-il plutôt d'autant d'instances d'orientation à l'insu de celui qui est concerné ? Dès la première rencontre, lors de laquelle aucun mot n'est échangé, on décèle un léger bond que fait Ludvík envers ce qui est mystère, envers ce qui intrigue chez l'autre – et se sentir intrigué équivaut à attendre, inconsciemment, une réponse, une réaction de sa part, une explication qui comblerait un manque de savoir. La première rencontre est, à cet égard, on ne peut plus révélatrice, bien qu'elle ne dévoile sa complexité qu'à la fin du livre : l'homme dont il observe la réflexion sur la vitre du compartiment du train – le double de Ludvík, nous apprend le dénouement du roman – a le visage « flou » et le profil « évanescent », mais aussi un « je-ne-sais-quoi de familier » (*ES*, 31). Cette présence devrait éveiller la curiosité d'autant plus qu'elle semble avoir un effet magique sur le personnage surpris en train de sombrer dans un sommeil « de courte durée, mais suffisant pour qu'un rêve fait de lambeaux de souvenirs et d'impressions présentes le troublât » (*ES*, 31). Dès le début

donc, est postulée la relation étroite qu'entretiennent passé et présent, relation que Ludvík se donne pour but initial d'oblitérer. Cependant, cela n'est pas facile avec les êtres, car ils laissent souvent des traces trop profondes pour être ignorées. D'où l'orientation hypnotisée du personnage vers l'autre, vers la part de mystère qu'il recèle. Ludvík apprend tout d'abord à faire attention au présent, à le percevoir comme plus dense qu'on ne le croirait à première vue. C'est la même démarche, bien que moins compliquée d'un point de vue temporel, que suit Prokop Poupá dans *Immensités*. Seulement, dans le livre envisagé à présent, le tout s'articule autour du sel comme métaphore de la « recristallisation » du Moi. Le sel devient ainsi principe d'unité identitaire et, par extension, temporelle. Le jeune ouvrier dont les traits évoquent plutôt ceux d'un ange gardien, l'employé de banque au visage « batracien », le fou à la rose de sel ou le buveur avec sa péroration autour de la légende biblique des rois mages, tous agissent en éclaireurs. Avant tout, ce sont des éclaireurs par la parole et cela n'est point dépourvu d'importance, puisque le dialogue est source d'attente – et cette dernière, comme nous l'avons mentionné auparavant, engendre le dialogue temporel :

[...] la parole auprès de quelqu'un comporte une sorte d'espérance démesurée dont il faut se garder, tant l'autre est toujours prompt à produire malgré soi l'illusion du proche. Ainsi [...] la présence de l'autre entraîne inévitablement un détournement du désir ou encore l'oubli de la mémoire. [...] Parler à quelqu'un qui vous écoute fait de celui-ci l'involontaire séducteur d'une attente.<sup>571</sup>

Si, de plus en plus intrigué, Ludvík écoute, puis se laisse peu à peu séduire par le jeu des paroles et arrive à ressentir le besoin de plus de « péroraisons salines » (la rencontre du kiosquier le montre clairement), cela se double d'un accès plus facile à sa propre mémoire, car, finalement, c'est bien de cela qu'il s'agit : de *s'attendre à rebours*, afin de faire un pas en avant. La leçon que reçoit Ludvík est une leçon de patience, mais aussi de *convergence*, dans l'attente, des trois orientations du temps. En témoigne une partie du discours de l'employé de banque qui fait du temps la devise demandée par Caron, projetant ainsi l'attention sur l'avenir et convertissant indirectement l'exil qu'avait choisi Ludvík en potentialité, en ouverture :

---

<sup>571</sup> Pierre Fedida, « L'étrange interlocuteur de l'attente », in *L'Attente. Et si demain...*, sous la direction de Claudie Danziger et Alice Chalanset, Paris, Éditions Autrement, série « Mutations », n° 141, janvier 1994, p. 90. Les mises en évidence appartiennent à l'auteur.



Car, avez-vous réfléchi, monsieur, à la valeur du temps ? Oh, je ne vous pose pas cette question en banquier, loin de là ! Le temps, c'est la menue monnaie qui nous est octroyée afin de payer plus tard notre droit d'entrée dans l'éternité. Malheur à nous si nous la dilapidons à tort et à travers. Nous soufflons sur nos jours comme sur des fleurs de pissenlit, et bientôt le cœur est à nu. [...] Le Mat, feu follet de mauvais augure, soit, mais sa folie est à double tranchant. C'est comme le sel, soit corrosif, soit purificateur. [...] Il n'a donc pas tout perdu. Pour avoir réduit son passé et tout son avoir à zéro il s'est du coup rendu disponible pour l'imprévu, pour l'inespéré. Pour l'éternité. Oui, peut-être est-il bon de s'en aller ainsi, la tête au vent, les poches vides et le cœur troué de pauvreté et de désir d'immensité. (ES, 45-46)

Si l'incident est vite oublié, le vœu fait à la fin se met à revenir dans la réflexion de Ludvík. Le « bon vent dans la lande » est un encouragement pour le personnage à attendre de l'avenir plus qu'il n'espère. En guise d'écho à rebours, le conseil du fou à la rose de sel est de ne pas se fermer au passé non plus, car c'est bien là que se trouvent les clefs du parcours identitaire :

Après tout, vous avez une mémoire commune dans le lointain amont du temps, au cœur des mers primordiales. Rebroussez un peu chemin dans vos pensées par-delà le cercle étroit de vos idées toutes faites, surfaites et mal faites de surcroît, risquez-vous donc du côté de l'impensé... (ES, 53)

Ce sont des conseils dont il tiendra compte par la suite, car l'intérêt qu'il porte aux autres prophètes citadins ne sera pas gratuit, mais sera mis en relation avec sa propre démarche de *re*-connaissance de soi. Ainsi, il commence à désirer plus de détails de leur part. Il est aussi intéressant que, plus ses conversations se multiplient, plus il se sente requis de faire marche arrière dans sa mémoire afin de s'interroger sur certains événements de sa vie jusqu'alors occultés. Ensuite, la pause qu'il fait en prenant un court congé dans un village des Tatras équivaut symboliquement à un retrait initiatique dans et par la méditation. En témoigne ce nouvel espace qui est celui d'une attente dans la patience. C'est ici que, après la discussion avec Vladimíra, il plonge dans son ancienne histoire d'amour avec Esther, apprenant pour la première fois la valeur pour le présent de ce qui *fut* tout simplement ; ce n'est plus le chagrin de l'abandon qui le tourmente, mais en échange il se laisse aller à la gratitude. Cela équivaut à une mise en attente, sans objet apparent, de son esprit, donc à une ouverture vers l'avenir :

Alors, pour la première fois, toute colère, toute rancœur tombèrent de lui, et la beauté, la gratitude d'avoir aimé se révélèrent telles qu'elles dépouillèrent son vieux chagrin de tout ressentiment. Son chagrin demeura, mais à la façon d'un animal blessé, éreinté de fatigue, qui se coucherait sur le seuil d'une merveille et y ferait patience, sans geindre ni

gronder, sans rien attendre. [...] Sa distraction se doublait d'une étrange attention ; il se sentait requis par un devoir de veille mais sans pouvoir saisir l'objet de son attente. [...] Il en fut de même le lendemain et le surlendemain. (*ES*, 95-96)

Cependant, son apprentissage n'est pas encore complet, comme le montre la crise éprouvée après la rencontre de l'enfant qui lui reproche justement d'avoir oublié la franchise de ses sentiments alors qu'il était enfant lui-même. Encore des comptes que lui réclame son enfance, encore un « Attends !... » resté sans réponse, car celle-ci, c'est à lui de la trouver. Ce qui intéresse à ce point, c'est le détail explicite de la fission temporelle opérée par la prise de conscience de l'irrésolu à travers la mémoire. Ludvík ne vit pas en temps homogène, mais se trouve ballotté entre des temporalités parallèles :

Il se remit enfin en marche et dut presser le pas car cette rencontre l'avait fâcheusement retardé. Elle l'avait surtout étrangement décalé dans le temps, il lui semblait aller en marge du présent, ou plutôt claudiquer entre deux durées de valeurs différentes, un peu comme lorsqu'on avance sur un tapis roulant le long duquel glisse une main courante avec plus de lenteur ; les pieds se font légers, véloces, tandis que la main posée sur la rampe poussive traîne avec mollesse, et le corps ressent alors une vague sensation de déséquilibre dans le rythme qui l'entoure, le porte et l'anime. (*ES*, 103-104)

Il existe également un autre personnage, jamais intégré dans le présent de Ludvík mais qui joue un rôle décisif dans son éveil. Car si la traduction qu'il prépare pour une maison d'édition sur le point de faire faillite requiert de lui une plongée dans les méandres du XVI<sup>e</sup> siècle, cette recherche se double vite d'une réflexion à propos de la quête toute personnelle qu'avait menée son ancien professeur de lettres, Joachym Brum. Ce dernier est le grand absent du livre ; on apprend juste qu'il se meurt et que le voyage par lequel s'ouvre le livre est le retour de Ludvík lui ayant rendu visite. Si au début, c'est la déchéance corporelle d'une légende – autrefois – vivante qui engendre le mouvement de refus mentionné auparavant, l'ancien étudiant plonge peu à peu dans la pensée du maître, champ vaste où il découvre la fraîcheur perpétuelle que donnent la curiosité et la confiance. Joachym Brum n'est pas seulement cet épris de poésie qui avait autrefois charmé Ludvík, mais un fin connaisseur de l'âme humaine et, surtout, un exemple de foi en écho au « dialogue tenu quatre siècles avant sa mort, et vers lequel il a tendu ses ultimes forces d'attention, de pensée » (*ES*, 151), un dialogue qui devait « porter sur le mystère de la Création, sonder la résonance de ce nom si problématique, – Dieu » (*ES*, 151). Voilà que le mot « dialogue » revient et fort à propos puisque l'entretien secret entre le Maharal de Prague et Rodolphe II aurait dû opérer une

conciliation des mondes chrétien et judaïque à travers les âges. L'étude de l'aspect spirituel ayant fait l'objet d'un autre chapitre, mentionnons tout simplement que, pour ce qui est de l'orientation temporelle, Joachym Brum est le modèle d'ouverture confiante vers l'avenir : « Joachym n'était pas un historien, ni un spécialiste des religions, pas davantage un philosophe ; juste un homme épris de sens, et de justice... un homme tenaillé tragiquement par l'espérance, envers et contre tout, et cela jusqu'au bout » (*ES*, 150). C'est en allant au-delà de la décrépitude, et en épousant cette pensée, que le personnage principal d'*Éclats de sel* réapprend la curiosité face aux autres et, implicitement, face à lui-même. Et qu'est-ce que la curiosité sinon une forme d'attente tendue vers l'avenir, sans qu'elle soit orpheline des deux autres orientations du temps :

Ludvík était pris lui aussi par un impérieux besoin de comprendre, et il posait avec obstination des questions qu'il avait toujours reléguées au rayon des faux problèmes. (*ES*, 151) [...] ce qui a eu lieu ne peut être aboli, rien de ce qui un jour exista ne peut être renié, camouflé en néant. Chaque instant du passé demeure dans la chair du présent, obscur et fécond sédiment, infime casson de lumière indéfiniment refondu et luisant en secret tout au fond de l'oubli. Ludvík sentait en lui bouger et se soulever son passé [...]. (*ES*, 161)

Finalement, on reconnaît au livre une structure cyclique, ou plutôt elliptique en ce que Ludvík a une nouvelle vision du hêtre solitaire et se reconnaît lui-même sous les traits de l'individu mystérieux qui a été le premier à susciter quelque peu son intérêt et qui le scrute avec « une égale expression d'attente, de patience » (*ES*, 178). C'est vers la fin aussi que se multiplient les références explicites à l'état de veille dans lequel se trouve désormais le personnage « au comble de l'éveil et de l'attention » (*ES*, 174), requis par une « attente indéfinissable » (*ES*, 173). Peut-être s'agit-il plutôt d'une construction en spirale puisque le livre semble s'ouvrir au lieu de se refermer :

Le train entra en gare, le voyage s'achevait. Mais non, il ne s'achevait pas, il commençait, ailleurs et autrement. (*ES*, 180)  
[...] Ludvík se sentait flotter dans l'inconnu, dans l'inconnu. Et il éprouvait un bonheur neuf, enfantin, car ce flottement n'était plus un errement mais une échappée belle au large de son être. (*ES*, 181)  
[...] Un monde à découvrir, à questionner, respirait autour de lui, vivace. (*ES*, 184)

La temporalité fait la place à l'*à-venir* par le voyage recommencé de cet autre Ludvík, désormais en possession non seulement d'un « nouveau regard » (référence à la première paire de lunettes), mais aussi d'une identité confiante, renouvelée.

## 2.2 Découverte mystique et réconciliations temporelles

Si, dans le livre évoqué, la perspective temporelle était envisagée par le biais de l'identité à reconquérir, dans cet autre roman pragoïs, précédant la parution d'*Éclats de sel*, qu'est *Immensités*, on garde la même optique temporelle, mais envisagée par le prisme de l'attente mystique et aussi de l'abandon par les autres. Cela veut dire que la perception du temps chez Prokop Poupa embrasse les trois aspects du temps, à cela près qu'aucun équilibre n'est gardé dans ce rapport. D'un point de vue général, postuler dès le début une orientation globalisante future ne représente pas une imprudence. Après tout, le livre est celui d'un parcours perceptif réalisé sous la forme d'une quête intérieure lancée déjà par les extraits mis en exergue. Aller au-delà de soi-même dans le temps et dans l'espace, afin d'arpenter les chemins intérieurs de l'immensité, aller jusqu'au bout dans sa quête de sens représentent deux conseils qui invitent à un *là-bas* temporel, d'autant que la quête de Prokop sera surtout d'ordre mystique.

Même avant que cela ne soit évident, c'est pourtant l'exhortation<sup>572</sup> d'Angelus Silesius qui est vérifiée en premier, car le statut de paria auquel on a condamné Prokop Poupa le rend insatisfait, bien que cette insatisfaction ne se mue pas en révolte. Cependant, l'ancien professeur de lettres devenu homme de ménage choisit son échappatoire dans la rêverie autour des mots. Le propre de cette activité de l'esprit est que, profondément ancrée dans le moment présent, elle ouvre les portes d'un futur... parallèle. Prokop s'évade de la réalité pénitentiaire à travers le guet et l'attention – l'attente donc

d'un sens jusqu'alors insoupçonné, d'un charme aussi discret que profond émanant de telle ou telle expression. Alors sa pensée se mettait à baguenauder, à battre l'immense campagne du langage, des choses et des images, et, à défaut de saisir une idée précise, il dévidait d'interminables songes. (*Im*, 38-39)

Cette extase langagière a cela de particulier qu'elle relie un présent en suspens à l'héritage identitaire authentique et à un futur débridé, bien que flou et dépourvu d'objet autre que le plaisir de l'acte extatique même. Une architecture somme toute assez fragile et aisément sujette à effondrement dès lors que ce flou est impossible à saisir : « Mais

---

<sup>572</sup> « Un cœur que peuvent satisfaire lieu et temps ne connaît rien vraiment de son immensité ». C'est l'une des deux épigraphes du livre.

ces échecs répétés ne le décourageaient pas et il recommençait chaque jour ses séances de lecture. Non qu'il attendît un résultat précis, une révélation fulgurante, mais par habitude et pour le plaisir de rêver » (*Im*, 40).

Cette « humble sagesse pétrie de folie douce » (*Im*, 47) est ébranlée – et la perception temporelle avec – une fois qu'il apprend la nouvelle du départ de son fils, Olbram. Le coup asséné par cette nouvelle ne reste pas sans suite, car Prokop se projette d'emblée au cœur d'une temporalité du révolu et de la solitude, en « Robinson mélancolique » (*Im*, 51). Désormais, le tout s'articule autour de l'attente angoissée de l'instant de la séparation ; l'équilibre temporel – jusqu'alors précaire, mais constant – éclate, et Prokop éprouve de nouveau le sentiment du temps qui chavire :

Prokop sentait le temps vaciller tout au fond de lui, comme si celui-ci allait basculer dans le sillage du départ de son fils, à la manière de ces icebergs qui dérivent dans les mers glacées et qui, lorsqu'ils pénètrent dans des eaux plus chaudes où leur base se met à fondre, perdent leur équilibre et soudain se renversent en soulevant des trombes d'eau dans un formidable fracas de glace disloquée. Plusieurs fois déjà Prokop avait été saisi par cette angoisse du temps qui chavire, qui éclate et qui sombre. Du temps qui met à vif la solitude. Toujours à l'occasion de séparations, d'arrachements. (*Im*, 51-52)

Les références à cette expérience angoissante du temps deviennent très précises dans le texte et insistent sur une anticipation des faits, une pré-expérience de l'accompli qui ne va pas tarder. Qui plus est, l'angoisse contribue, tout d'abord, à un brouillage temporel dans la mesure où aucun point d'appui ne peut être trouvé face à l'inévitable :

Ce soir-là, tandis qu'Olbram faisait caracoler les petits chevaux le long des côtes d'Angleterre, Prokop ne se disait plus rien. Il fumait, et regardait son fils. Il se recroquevillait au cœur du présent, il repoussait à plus tard le tourment de la séparation à venir. (*Im*, 56)

Ensuite, ce présent ne sera pas longtemps un point d'ancrage, puisque la vue d'Olbram sera désormais pour Prokop miroir non seulement de l'inévitable mais surtout du révolu. Ce qui arrive aussi à travers cet état d'attente angoissée<sup>573</sup>, c'est que le présent n'existe

---

<sup>573</sup> Le découpage temporel comme source de douleur qu'engendre le rapprochement entre l'attente et l'angoisse trouve une expression on ne peut plus claire chez Gaston Bachelard (*apud* René Poirier) : « "L'attente nous est un prétexte à éprouver le passé. Certes, elle est désir déçu, irritation et sentiment d'impuissance, mais elle est plus encore amertume du temps qui s'est détruit. Chacun des moments qu'elle use devient un thème de regrets. Entre le passé vivant et l'avenir s'étend une zone de vie morte, et nulle part le regret et le sentiment de l'irréparable ne sont plus forts. C'est ainsi que le temps nous est sensible. Il l'est plus encore dans l'angoisse [...]" ». Gaston Bachelard, *La Dialectique de la durée*, Paris, Quadrige / PUF, 1950, p. 33.

plus en tant que présent, mais prend déjà la valeur d'un passé préfiguré, d'une absence future :

Et le compte à rebours de la séparation commença. Le présent se mua pour Prokop en futur révolu ; chaque fois qu'il se trouvait avec Olbram, Prokop ne pouvait s'empêcher de penser que ce moment qu'ils étaient en train de partager était déjà un passé à venir. Le moindre geste, rire ou regard de son fils provoquaient en lui une étrange émotion, comme si c'était, simultanément, la première et la dernière fois qu'Olbram bougeait, parlait, riait, posait sur lui son regard. Tout s'imposait d'emblée comme souvenir anticipé, tout se faisait par avance nostalgie<sup>574</sup>. La mélancolie du futur antérieur endolorissait les heures du bonheur présent<sup>575</sup>. [...] Plus les jours filaient et plus cette rupture, ce décrochement intérieur du temps s'aggravaient. Le présent se dilatait et les deux autres dimensions temporelles y mugissaient en sourdine d'une voix blanche et obsédante. (*Im*, 70-71)

Cela ne reste pas sans conséquence pour son train de vie partagé entre la rêverie solitaire dans les toilettes et les rencontres avec ses amis – des parias comme lui – à l'Ourson Blanc, leur taverne favorite. Si le seul havre de paix et surtout de pause au cœur du présent restent les toilettes, où Prokop avait toujours été seul et où son laraire lui octroyait « un havre de lecture, de rêverie et de méditation, non de mélancolie » (*Im*, 74), les autres endroits empruntent la marque de cette fatalité et toutes les sorties deviennent des chroniques d'une absence annoncée. D'un point de vue temporel, le tout se joue entre la présence déracinée et l'errance en marge du temps. Si Magnus choisit l'attention extrême au présent pour se forger une mémoire de granit, Prokop Poupa est requis simultanément par le présent, par le passé et par le futur, ce qui fait que dans son attente de la séparation d'avec son fils, il traverse le temps en fantôme, donc sans s'octroyer le luxe du répit :

Prokop se tenait là, dans le brouhaha de la salle, pleinement présent et attentif à tout ce qui bougeait et palpitait autour de lui, les cinq sens aiguisés à l'extrême, et dans le même instant il se sentait propulsé en des zones éloignées du temps, exilé dans les marges du futur, rejeté en un passé imminent. Ce paradoxe en engendrant d'autres, plus Prokop se faisait vigilant, requis par le moindre détail, et plus il devenait distrait. Il s'absentait par excès de présence. Il était frappé d'un don étrange, celui d'une ubiquité

---

<sup>574</sup> Ce que Prokop est en train de vivre est une passion du Temps engendrée par la nostalgie, car le présent devient le *théâtre du révolu*. Herman Parret synthétise parfaitement le spécifique de la nostalgie : « Cet entrelacement de prospection et de rétrospection, d'avenir et de passé, fait de la nostalgie l'entrecouplement d'un Exode et d'une Odyssée, par conséquent une passion de l'axe Temporel dans sa globalité. La nostalgie, en tant que passion du Temps est une passion pleinement *esthétique* ». *L'esthétique de la communication*, Bruxelles, Ousia, 1999, p.86. En italiques dans le texte.

<sup>575</sup> Écho récent, la même idée de perte anticipée apparaît dans *Le Monde sans vous* : « L'instant présent se mettait en suspens, se dilatait, et s'il tendait vers un futur, c'était vers un futur antérieur. Vers un futur où par avance se chuchotait le passé » (*MSV*, 96).

dans le temps. [...] il s'épuisait en un marathon insensé entre le futur et le passé au cœur même du présent. [...] Il n'osait pas avouer cela à ses amis, il n'aurait surtout pas su comment expliquer ce phénomène qui le déroutait tant lui-même. Alors il souriait, plaisantait, pour ne pas montrer combien il était essoufflé. C'est qu'on ne s'improvise pas à la légère coureur de fond sur trois dimensions temporelles. (*Im*, 72-73)

Tout change pourtant une fois que Prokop entame sa quête spirituelle, c'est-à-dire dès qu'il confronte sa solitude à l'idée de Dieu, puis à la solitude même de ce dernier. La lente germination de ses rêveries et des idées semées par les autres aboutit à une mue de la perception : ce n'est plus la temporalité qui est en question, mais la lumière comme expression d'une métamorphose mystique qu'il pressent comme décisive et qu'il se met à attendre à travers une œuvre de patiente attention intérieure : « Tout, donc, reçut un nouvel éclairage, comme si la lumière du jour était légèrement infusée de la clarté de la lune. [...] Ce n'était plus le temps qui se dédoublait de l'intérieur pour entrer en dérives opposées, mais la lumière » (*Im*, 86). Cependant, se mesurer aux immensités de l'esprit, c'est se rapporter à l'éternité, à une temporalité absolue, floue mais certaine : celle de l'à-venir. Ainsi, pour une fois, l'attente est orientée de manière précise, vers le futur, Prokop prenant aussi conscience de son propre vieillissement, donc du rapprochement de cette éternité qu'il ne sait pour l'instant comment apprivoiser. Ce n'est peut-être pas un hasard si le personnage arrive à « se sentir, surtout, brutalement, mortel, là, au carrefour du temps et de l'éternité » (*Im*, 134) en contemplant les photographies de Jonáš Tupík, car, de par son caractère, la photographie est une confrontation à l'existence<sup>576</sup> : « *sans avenir* (c'est là son pathétique, sa mélancolie) »<sup>577</sup>, « [...] il y a toujours en elle un écrasement du Temps : cela est mort et cela va mourir »<sup>578</sup>. Confronté à la réalité ultime, Prokop répond par une

---

<sup>576</sup> En même temps, cependant, la photographie est un cliché d'attente assouvie par le hasard. Selon Sylvie Germain, le photographe est celui qui, par le biais du guet et de l'attention, vit dans l'attente de surprendre des instants visuels que le hasard sème çà et là à son gré : « Mais le hasard n'est jamais neutre pour les photographes, ils sont trop attentifs, ont le regard trop vif et juste, ont bien trop la passion de voir pour ne pas être immédiatement mis en arrêt devant tel ou tel imperceptible tremblement du visible qui échapperait à tout autre. Leurs notes visuelles sont des saisies du visible *en train* d'apparaître, il n'y a jamais d'évidence pour celui qui photographie, aucune forme n'est close, rigide et muette, à tout instant "quelque chose" peut arriver, fût-ce sur un pan de mur, un rebord de trottoir, un bout de tissu, dans un sillon de terre, sur un ongle ou un fruit ou un tesson de verre. Et *cela* qui arrive, et qu'il faut savoir saisir à l'arraché sur l'instant, ne saurait être défini ni décrit avec exactitude ; c'est en vérité un presque-rien d'une extrême ténuité – mais qui, sitôt révélé par la photographie, ne cesse plus d'étonner, ne lasse pas de remettre l'attention en éveil et la perception aux aguets ». (*MSV*, 109). Ainsi, Prokop Poupa est pris dans un jeu d'apprentissage de l'attente même.

<sup>577</sup> Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Éditions Gallimard Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1989, p. 140. En italiques dans le texte.

<sup>578</sup> *Ibid.*, p. 150.

« volte-face » (pour reprendre le titre du dernier chapitre d'*Éclats de sel*, chapitre du triomphe de soi pour Ludvík) temporelle :

La vie selon Prokop obliqua hors de tous les temps du futur qu'il avait jusqu'alors expérimentés, – hors futur simple, antérieur et indéterminé. Il vécut au futur absolu, et cela, dans la plus dense et souvent fade épaisseur du présent. (*Im*, 233)

La vie enlisée dans le souvenir – attente-empoisonnement pour le présent – et les angoisses qu'elle engendre sont toutes reléguées au second plan, afin que le personnage guette du côté de l'avenir, modérément, avec patience. Cette attente pour l'instant en quête d'objet – ou plutôt d'acceptation de son objet – promet de réorienter de manière décisive l'existence de Prokop.

### 2.3 Leurres et marasmes temporels

De ce dernier extrait on pourrait retenir la « fade épaisseur du présent » dans laquelle vit embourbé l'antihéros passif d'*Opéra muet*. Ce passionné d'images, ce voyeur modeste et discret qu'est Gabriel explore la géographie restreinte de son espace quotidien au rythme dicté par la monotonie de son existence dépourvue de motivation. Arpenteur lui aussi, à l'instar de tant d'autres personnages chez Sylvie Germain, du désert de l'amour, il ne trouve le repos que dans l'immobilité, dans cette forme d'attente stagnante qu'est la patience, voire « la plus extrême des patiences, celle qui n'attend plus rien » (*OM*, 17) sinon le simple accomplissement du passage du temps. Cependant, *Opéra muet* n'est pas un récit de la sagesse temporelle, mais de la rupture que peut engendrer l'altération de l'espace familial et, par conséquent, du rythme de vie. C'est pourquoi l'écroulement du mur, sur lequel le visage peint du docteur Pierre tenait lieu de génie, entraîne un chamboulement intérieur avec des répercussions majeures sur l'expérience du temps chez le personnage visé. La patience nuancée auparavant, garantie de l'oubli de l'amour bafoué, immunise contre tout sauf contre les changements. Laissant pour l'instant de côté les aspects rattachés plutôt à la fusion temporelle qui, eux, font l'objet d'un chapitre à part, soulignons le danger auquel s'expose une existence dont le « temps de pose se comptait en années » (*OM*, 19). Le très lent apprentissage de l'oubli et de la passivité face aux souvenirs a son revers : son application dépend entièrement de l'absence de toute altération spatio-temporelle. Et



c'est bien de ce côté-là que vient le coup pour Gabriel obligé à devenir témoin malgré lui du réaménagement urbain qui bouleverse son espace familial.

L'immobilité du regard qu'affiche le docteur Pierre ayant rythmé pendant des années l'existence de cet « homme minime » (*OM*, 18) qu'est le personnage d'*Opéra muet*, le choc n'est pas des moindres une fois que l'on s'acharne à le réduire en poussière. Ce visage qui avait tout d'une photo devient image, opéra, spectacle, donc mouvement. S'il avait servi comme dose journalière de soporifique pour la mémoire en tant que puits de la douleur, une fois sa destruction amorcée, Gabriel s'ouvre malgré lui au temps, dans sa pleine dynamique. C'est à cette occasion que, lentement, le passé fait de nouveau irruption dans son existence, jusqu'alors endormie, afin de réclamer son dû. En même temps, l'écroulement du mur met à nu un nouvel espace qui excite la curiosité. À chaque fois qu'ils sont interrogés, passé et futur se métamorphosent sans faille en expressions de l'attente, à cela près que le passé présente un double fonctionnement. D'un côté, il recèle l'amour bafoué, mais néanmoins inaltéré, pour Agathe. C'est la partie d'ombre que Gabriel s'était donné la peine de refouler par l'oubli et la monotonie de son existence en marge. D'un autre côté, il reste l'image de la grand-mère comme doux génie de son enfance. Double, autrefois vivant, du docteur Pierre, la grand-mère fait l'objet d'un désir de refuge. Les deux présences féminines forment « tous les lieux et les corps de ses amours » (*OM*, 42) depuis longtemps perdues. Il s'agit d'une tranche de passé qu'il avait délibérément obscurcie, mais qui affleure de nouveau par bribes avec chaque trace de destruction dont Gabriel est témoin. Le désir partiellement réprimé de se réapproprier ces deux absences féminines devient synonyme d'une de ces attentes à rebours que caractérise l'inutilité. C'est pourquoi, en dépit de ses ambitions – « ne jamais écouter le chant de sirène du passé, se méfier de souvenirs qui sont autant de prédateurs » (*OM*, 42) –, il se sait atteint d'« attention nostalgique », un « danger mortel ». La fréquentation du passé par le biais de l'attention, comme lien entre ce qui est et ce qui fut, agit directement sur le présent et, dans le cas de Gabriel, y compris du côté du corps : ses crises d'asthme, fréquentes dans son enfance, reprennent à chaque bouleversement de son existence. L'attention portée sur le passé cache des insuffisances et des inaccomplissements ; ainsi, la nostalgie est bien le désir de combler, l'attente d'une réalisation impossible et, par conséquent, un facteur de déséquilibre temporel dont la marque est le toujours « trop tard » :

[...] il ne s'agissait pas d'être attentif pour éviter le danger, mais bien au contraire c'était l'attention même qui était source de danger (*OM*, 42). Attention-Danger. Gabriel avait accordé trop d'attention au mur d'en face, il avait porté trop de dérisoire affection au portrait du Docteur Pierre. Il s'était une fois de plus attaché à un lieu, à un visage. La vieille maladie avait d'emblée sauté sur l'occasion offerte par cet excès inconsidéré d'attention, et d'affection. Cette affection fût-elle de pierre et de peinture et non plus de chair, de peau, de sang. Mais il était déjà trop tard pour détourner son attention. (*OM*, 46)

Si la disparition des bains turcs et du regard familial du Docteur Pierre coïncide avec l'affleurement des souvenirs douloureux, toujours est-il que le paysage dévoilé a de quoi susciter l'intérêt et l'attention. Cette fois-ci, pourtant, le regard tend à se poser sur ce qu'il y a devant, ce qui introduit enfin le futur dans l'équation temporelle de Gabriel : « Ces trois fenêtres occupaient désormais l'attention de Gabriel laissée en friche par la disparition du Docteur Pierre. Son attention nocturne, car c'était de cette disparition que dataient le réveil de son vieux mal, et avec lui les crises d'insomnie » (*OM*, 69-70). Il faut souligner d'emblée le fait que la nouveauté n'a malgré tout pas la force de sauver le personnage, et les quelques tentatives exploratoires – comme tout espoir de révélation – se soldent par des échecs, ce que le texte ne manque pas d'exprimer : « Sa vie diurne n'avait pas changé, si ce n'est qu'il traînait une fatigue croissante tout au long du jour, et qu'il prenait sans cesse plus en dégoût son métier de faiseur d'images-souvenirs » (*OM*, 70). Les trois mystérieux voisins de l'immeuble d'en face constituent l'objet d'une attention nocturne toute particulière, dans la mesure où Gabriel découvre trois nouvelles solitudes en état d'attente. Le personnage attend, inconsciemment, une réponse à ses propres questions concernant sa vie en rupture de temps. Si le mystérieux voisin chez qui le poste de télévision reste allumé toute la nuit ne lui communique qu'une pareille solitude amplifiée par la consommation d'images – Gabriel est, rappelons-le, lui-même photographe –, Robinson s'affairant fébrilement au milieu de son bric-à-brac est l'image-écho de son existence que rien n'aimante. À l'opposé, le chiffonnier-magicien a de quoi intriguer le solitaire que « l'écroulement du mur, de la fresque, [l']avait mis à découvert » (*OM*, 76). L'épisode du tapis orné de la Menorah, avec ce qu'il recèle de magique, est une mise en scène filigranée de l'attente empreinte de mysticisme tellement fréquente chez Sylvie Germain. Sans que Gabriel fasse partie de la lignée des curieux face à la question de Dieu, il éprouve en apercevant la Menorah l'espoir vague de tout croyant en attente d'un miracle. La scène abonde en renvois à une attente incertaine, mais décidément orientée vers le futur, quel qu'il soit :

Gabriel attendait – et si le vieux, du bout de ses doigts minces couleur de cire, allait allumer d'un seul coup les sept cierges de la Menorah ? [...] « Aaron disposera les lampes sur le candélabre pur. » devant le rideau du Témoignage dans la Tente du Rendez-vous, le grand prêtre Aaron allumera les flammes. Gabriel eut soudain cette image. Elle lui traversa l'esprit vivement, avec violence. Une image qui n'existait pas ; une image promise, annoncée par des mots. Par des mots millénaires. Une image au futur. Un futur aussi éternel qu'imminent. Mais lui, d'un coup, face à ce simple tapis, se sentit projeté sur l'extrême rebord du temps, comme si l'éternité était sur le point d'arriver. Gabriel attendait que s'allument les mèches, que s'élancent les flammes. Il attendait, le cœur serré, que se retourne la nuit, qu'éclate le ciel et se craque la terre sous l'étreinte du froid, sous la poussée des flammes. (OM, 78-79)

Cependant, l'échec auquel on a fait allusion précédemment ne se laisse pas attendre : la rêverie de Gabriel est interrompue de la même manière inattendue qu'elle avait été engendrée : le vieux retire le tapis à la Menorah et étend à sa place « une couverture de laine à carreaux couleur de feuilles mortes<sup>579</sup> » (OM, 80). Une seconde chance de s'ouvrir au futur est celle où, sur le conseil du médecin, il se décide à prendre des vacances. Une joie presque enfantine le saisit d'un ailleurs à vertus thérapeutiques où il pourrait enterrer son mal ancien : le désert. Les scénarios bâtis autour de cet espace qui, pour lui, est à la fois celui de l'égarement et des retrouvailles, celui de l'oubli et du recommencement, lui font perdre le sens du temps et le projettent dans l'ivresse de l'*à-venir* : « [...] les quinze jours de congé que lui avait prescrits le médecin se dilataient, se démultipliaient, s'ouvraient à l'infini. Il se voyait déjà parti, il se rêvait déjà ailleurs. Un bel ailleurs plein de soleil » (OM, 94). Au cœur de cette attente de l'*à venir*, passé et futur s'harmonisent, au moins partiellement, car Gabriel reprend confiance dans les mots : « Les mots *avaient perdu* leur goût de craie et de poussière ; les mots *venaient de prendre* la saveur et l'éclat du sable, de la lumière, du vent. Les mots *retrouvaient*<sup>580</sup> la magie qu'ils avaient eue autrefois dans la bouche de sa grand-mère » (OM, 95). Malheureusement, ce deuxième rêve est interrompu à son tour par l'intervention inattendue de la femme-Shamhat. La rencontre de cette femme-sœur, elle-même égarée

---

<sup>579</sup> Ce renvoi autumnal renferme l'idée d'échec, de mort subite de l'espoir nourri précédemment par Gabriel. Rappelons que c'est par le même syntagme qu'il est fait référence à la couleur des yeux de la petite sœur qu'attend Petit-Tambour dans *Le Livre des Nuits*. Là aussi, les feuilles mortes sont l'indice d'un échec, mais également d'un amour défendu, puisque le frère rêve de cette sœur comme objet de possession, en dépit de son âge.

<sup>580</sup> L'emploi du temps que nous avons souligné est bien particulier dans ce fragment et cela s'impose comme une évidence de ce que nous sommes en train de montrer : le plus-que-parfait relègue les jours d'amertume au fin fond du temps, tandis que le présent se voit soudainement investi de valeurs positives par l'enthousiasme, et la paix semble s'installer à long terme par l'intermédiaire de l'imparfait qui ouvre à une temporalité équilibrée.

dans le désert de l'amour, la mise en garde qu'est l'histoire de sa quête sans résultat, tout s'accorde, grâce au pouvoir d'attention extrême que déploie Gabriel, pour semer le doute et défaire les liens tendus par l'espoir. Le désert est aussi le lieu où tout finit au moment du commencement. Mieux vaut donc ne pas s'y aventurer. Et Gabriel préfère ne pas faire ce pas en avant, mais se replier sur lui-même et « creuser, creuser sans fin dans sa mémoire, dans son amour et sa douleur – creuser des millénaires à rebours » (OM, 107). Si oublié il y a, on le trouve du côté du présent et, paradoxalement, de celui de l'avenir.

La trajectoire de l'attente dans *Opéra muet* est elliptique, en boucle : la voix de sirène du passé est trop forte ; ainsi, l'enthousiasme est vite anéanti et le futur oblique inlassablement vers le passé – lieu de l'inachèvement. Les signes de l'échec sont nombreux, a-t-on pu voir, dans les deux situations exposées auparavant, et le dénouement du livre obéit finalement à une loi d'implosion temporelle sous la pression de la mémoire. Ainsi, le dernier effort de l'espoir est déployé dans le développement des photos prises à la hâte alors que le mur allait s'écrouler, mais la révélation qu'offrent les photos est celle d'une blessure (temporelle entre autres) :

Blessure du temps que Gabriel n'avait pas vu passer, blessure des jours au fil desquels s'était usée lentement sa jeunesse sans crier gare, ni quoi que ce soit d'autre d'ailleurs. Blessure des nuits sans sommeil et d'espoirs sans élans, sans éclat et sans force. Blessure d'un corps rejeté sur la grève de la plus grise solitude, dans les sables amers du désir déchu de ses droits de jouissance. Blessure d'un amour de mer et d'un amour de femme qui tour à tour l'avaient trahi, laissé en déshérence. Blessure d'une mémoire confuse, ensommeillée de nostalgie et de langueur – enamourée d'une enfance devenue fabuleuse à force de distance. (OM, 127)

Tout comme les crises d'asthme lui reviennent après la chute du mur et la disparition du visage familial du Docteur Pierre, la blessure au niveau de la mémoire gangrène son corps et le livre se clôt par un dernier effort vers le passé, par un dialogue avec la grand-mère et par le témoignage de la confiance en le retour de la femme aimée, absente à jamais mais incessamment désirée, attendue :

« Agathe..., murmura-t-il, elle va venir, elle vient... » Déjà il ne pouvait plus maintenir ses yeux ouverts. Ses paupières ne cessaient de glisser dans un doux et chaud froissement. Des oranges lumineuses roulaient sous ses paupières. « Je le savais, se dit-il, je savais bien qu'Hublot cachait un oranger sous la bâche verte. Il a ouvert la bâche, ce soir. Je vois tout, je vois tout, et mieux encore qu'avec les jumelles. L'oranger est mûr, il secoue ses branches alourdies de fruits. Et voilà, voilà que le tronc de l'oranger

se met en mouvement. Il marche comme Agathe... Agathe enjambe le balcon, elle saute dans la nuit, elle vient à ma rencontre... » (OM, 148)

L'orientation temporelle à travers l'attente peut faire éprouver de l'enthousiasme face aux potentialités ouvertes par l'avenir, mais également de l'incertitude. Pour Gabriel, la situation est différente : il est celui qui, loin d'être coureur de fond sur les trois dimensions temporelles, patauge dans un leurre engendré par le désert de l'amour ; le retour de l'autre est désiré jusqu'à la substitution du possible à la réalité. Le marasme temporel qu'habite Gabriel est celui créé par un état d'attente... *latente*, lors duquel le présent n'est pas une potentialité, mais un espace-temps désertique où l'avenir s'étend à la manière d'une toile blanche sur laquelle le passé déploie ses effets de *fata morgana*. Ensuite, le cas d'Ambroise Mauperthuis dans *Jours de colère* est un entre-deux du déraisonnement amoureux dans la mesure où la folie bouleverse sa perception du temps à partir du moment où le regard de Catherine le méduse à jamais. Le regard de la femme morte devient, paradoxalement, ce qu'il y a de plus réel dans l'existence d'Ambroise. Père arriviste trahi dans ses projets par l'un de ses fils, il ne réussira à obtenir à travers le mariage de Marceau et de Claude Corvol qu'une petite-fille copie fidèle de Catherine, mais tout aussi rebelle. Cependant, dans la folie de son « attente possédée », il mélange si bien passé et futur, que le présent se nourrit d'un « espoir forcené » de retrouver sa Vive. Nulle trace nécrophile décelable par exemple chez Arthur, dans *Tobie des marais*, qui préfère garder la tête d'Anna. Dans *Jours de colère*, cependant, une fois Catherine enterrée dans le plus grand secret, tout se joue au niveau du désir morbide de « la voir, la voir et la revoir encore, jusqu'à l'ivresse » (JC, 75). Ce désir agit sur sa perception du temps de manière directe, avant et après la naissance de Camille. Avant, il alimente l'avenir activement, car Ambroise ne rêve que de se venger de son rival, l'époux de Catherine, en le dépossédant de tout, jusqu'à son nom. On comprend facilement que le passé pèse lourd sur Ambroise qui, malgré la relation loin d'être parfaite entre les époux Corvol, ne peut supporter la pensée que Catherine ait appartenu à un autre homme. C'est pourquoi son désir de possession semble vouloir tout d'abord redessiner le passé. La naissance de Camille – dont la ressemblance avec sa grand-mère est troublante – rend cela possible sous la forme d'un nouveau commencement, d'une temporalité sur laquelle Ambroise Mauperthuis n'hésite pas à faire main basse. Son attente semble exaucée à cet instant où il peut décider du destin de sa petite-fille élevée comme un

oiseau rare en une cage d'or à grillage invisible. C'est le moment où l'avenir prend chair et le désir glisse vers l'inceste :

Il importait peu à Ambroise Mauperthuis que sa bru n'eût plus d'autre enfant. Camille lui suffisait. À travers elle Catherine lui revenait. Lui revenait enfant pour recommencer à zéro, jour après jour, le mûrissement de sa beauté. Car c'était bien la même beauté qui se promettait chez l'enfant. Camille, c'était le retour de la beauté prodigue. Avec elle la beauté, le désir refaisaient entrée sur la terre. Et cette beauté arrachée à la mort, à l'oubli, allait grandir chez lui, dans sa maison, à l'orée des forêts. Et déjà il portait à l'enfant un amour plein de fougue et d'orgueil, un amour d'amant fou de jalousie. (JC, 83)

Cependant, il est impossible de dresser un schéma temporel définitif dans le cas d'Ambroise Mauperthuis, dans la mesure où les références temporelles sont nombreuses et varient souvent. Ainsi, le renvoi ci-dessus au futur n'est point définitif. Une cinquantaine de pages plus loin, le recommencement et les projets autour de Camille dévoilent leur seconde et véritable orientation et, malgré que « *le désir anticipe déjà sur la possession* »<sup>581</sup>, l'attente débouche, à rebours, sur le déjà perdu :

Ambroise Mauperthuis n'avait rompu tous les liens avec son fils et ses petits-fils que pour mieux les resserrer autour de Catherine, autour de l'image de Catherine. Et ceux qu'il avait noués avec tant d'âpreté avec Camille, en prenant soin d'écarter d'elle tout le monde, s'enroulaient à ces uniques liens. Des liens d'origine. Les années d'avant Catherine ne comptaient pas. Il n'était vraiment venu au monde, à la vraie vie, que depuis sa rencontre avec cette femme des bords de l'Yonne, que par le heurt qu'avait provoqué sa beauté jetée bas. À travers Camille il traquait l'image de Catherine, il rôdait comme une bête aux abois, il attisait sans fin le feu de son ancien et bref éblouissement.<sup>582</sup> (JC, 133)

Enfin, passé et présent confondus, seule l'attente « possédée » subsiste, et du temps uniquement le passage : « Le matin du crime. Il y avait déjà plus de trente ans de cela. Mais Ambroise Mauperthuis ne prenait plus, depuis ce matin-là, la réelle mesure du temps » (JC, 146). Malgré ses incertitudes, Ambroise Mauperthuis se montre un homme bien décidé lorsqu'il s'agit d'imposer sa propre volonté. Il trouve naturel de s'ériger en maître de l'avenir des autres, dans la mesure où c'est lui qui veut imposer le mariage –

---

<sup>581</sup> Georges Poulet, *Études sur le temps humain IV. Mesure de l'instant*, Paris, Plon, 1964, p. 313. En italiques dans le texte.

<sup>582</sup> Amour maladif, il est néanmoins à la base d'une ontologie du temps individuel. D'un côté, cette passion démesurée renouvelle le passé, comme le souligne Pascal Quignard : « Avec chaque amour on change de passé ». *Sur le jadis. Dernier royaume II, op. cit.*, p. 13. De l'autre côté, à travers l'attente, « la pensée du futur devient une expérience de vie ». Georges Poulet, *Études sur le temps humain I, op. cit.*, p. 234.

irréalisé – entre Ephraïm et Claude Corvol et, par la suite, celui – réussi – entre cette dernière et son fils cadet. De l’avenir, Ambroise Mauperthuis attend l’accomplissement sans faute de ses projets<sup>583</sup>. Dans le cas contraire, à l’attente possédée relevant de l’instant « Catherine » correspond une attente non moins violente et déterminée, que le texte qualifie de « vengeresse ». Au cœur de cette attente, la patience est un exercice que, lucide, Mauperthuis sait pratiquer à la perfection et surtout avec beaucoup de ruse. Le doute quant à la mise en œuvre de sa vengeance n’existe jamais, occulté qu’il est par le mobile : « Il ne voulait pas se mettre à dos tous les gens du pays, il attendrait donc pour se venger. Car il saurait bien prendre un jour sa vengeance. Il attendrait son heure ; il l’attendrait avec la terrible et froide patience d’une bête de proie guettant l’instant propice pour dévorer sa victime » (JC, 141). Calculé, caméléonesque lorsqu’il le choisit, il réussit à tromper tout le monde – et surtout Camille qu’il l’enferme dans sa chambre, puis au grenier, en attendant qu’elle se mue en sa Catherine tant attendue. D’ailleurs, à cet acte s’ajoute l’ambition de débusquer son rival, l’amant de sa Vive, pour le chasser de ses terres. Les références à cette attente vengeresse sont les mêmes : « Son cœur étincelait de calme et de patience. D’une âpre et féroce patience » (JC, 234). À la fin pourtant, Ambroise Mauperthuis se trompe lui-même en croyant que sa petite-fille pourrait un jour ressembler à la grand-mère qu’elle n’avait jamais connue. De cette tromperie seul le passé – ou, mieux, le jadis – sort vainqueur, triomphant de la raison d’un homme qui avait toujours été vieux, tant il lui avait été difficile de distinguer entre passé et présent : « Les vieux ne savent plus bien distinguer entre jadis et maintenant, entre les Vouivres et les Vives, entre l’amour et la colère. Ambroise Mauperthuis avait toujours été vieux » (JC, 345).

Si pour Ambroise la conjugaison du verbe « aimer » semble avoir été entamée au passé simple de l’homicide, et pour Gabriel à l’imparfait – « le temps d’Agathe », le jadis –, l’amour heureux se conjugue au présent... de l’éternité, car

L’amour décompose et recompose, détruit le temps pour le recommencer. Il précipité le cours de la durée et accroît le sentiment d’imminence. L’espoir s’y trouve intensifié, le sentiment du présent, annulé. Un seul terme le définit, qui est celui d’*attente*, attente de ce qui vient, de ce qui déjà remplace le présent et le fait oublier.<sup>584</sup>

<sup>583</sup> Nicolas Grimaldi identifie « trois modalités de l’attente : le besoin, le désir, et la volonté ». *Traité de la banalité*, op. cit., p. 112.

<sup>584</sup> Georges Poulet, *Études sur le temps humain IV. Mesure de l’instant*, op. cit., p. 312. En italiques dans le texte.

Mis à part l'amour possédé de Mauperthuis qui ne se prive pas de visiter un futur indéfini par le biais d'un espoir qu'il oriente en manipulant les autres, il est des situations où l'amour rime avec désir d'éternité. Ainsi pour Margot dans *Le Livre des Nuits* attendant, convaincue de son amour pour Guillaume, « depuis ce jour où il l'avait blanchie à la craie [...] cette écriture nouvelle qui ferait d'elle et de sa vie un livre en mouvement, en fête et en folie » (LN, 182). Si Margot a le luxe de fixer la date de son mariage le jour même de son anniversaire, Camille doit taire son bonheur et tout ce qu'il lui apporte de nouveau. Le répit que lui gagnent les escapades avec Simon équivalait à une découverte de la féminité, mais aussi à une ouverture à un avenir en dehors de la cage dorée bâtie autour d'elle par son grand-père. Le bonheur nouveau se traduit par une attente permanente au cœur de son désir – et *Le Livre des Nuits* l'exprime de la même manière : « son corps rendu fou de désir et d'attente » (LN, 185) – ainsi que par une forme de folie qui chez Ambroise Mauperthuis frôle le pathologique : « Femme si amoureuse qu'elle était nue, même habillée. Femme si désirante qu'elle était nue, à la folie. Et son cœur était nu, son regard était fou. Radieux de folie » (JC, 215). Non moins intéressante, l'ouverture temporelle – plutôt évasion temporelle – est un complément de l'attente qui a un triple effet : tout d'abord elle tranche net les fils tendus autour d'elle par Ambroise et qui l'immobilisaient à son insu dans un présent éternel habité par la mémoire du visage de Catherine. Ensuite le temps devient fluide, se met en marche, lui fait connaître la vitesse, mais aussi la lenteur dans l'impatience. Finalement, l'attente se mue en désir d'éternité jalonné par des renvois à l'Apocalypse de saint Jean, mêlant érotisme et mysticisme :

Le temps qui durant toutes ces longues années avait semblé stagner, se dévider goutte à goutte dans l'insouciance et la monotonie, soudain éclatait, se tordait, trépignait. Le temps filait, à toute allure. Comme l'eau des ruisseaux et des rivières à l'époque des flots de bûches lorsqu'on ouvrait les vannes des étangs et des lacs pour en accélérer le cours. [...] « Le Temple qui est dans le ciel s'ouvrit. » C'était la terre, c'était le temps, c'était le monde qui venaient de s'ouvrir. Et la beauté avait surgi à fleur de peau, au profond de la chair, à même la terre. « Un signe grandiose apparut dans le ciel. » Un signe grandiose avait frappé la terre, marque les corps. Un signe vif comme l'eau, comme le vent, aigu comme la faim, violent comme le soleil à midi en été, âpre et doux, soif et ivresse à la fois, danse et sommeil. Le désir. « Une Femme, ayant le soleil pour manteau, la lune sous les pieds, et sur la tête une couronne de douze étoiles. » Camille était cette femme. [...] Assise contre Simon elle regardait au ciel briller la Voie lactée. Elle voyait partout ses songes et ses rêves prendre forme, lumière et mouvement. Il lui semblait tenir l'éternité entre ses mains comme un beau fruit encore pendu à l'arbre et tout tiédi par le soleil, que l'on enserme entre ses paumes avant de le cueillir. Sa joie avait la plénitude, la douceur, l'odeur et le goût d'un fruit mûr. Sa joie avait la rondeur



de la terre, la rondeur du jour cerclé par le cours du soleil, la rondeur du corps caressé dans l'amour. Sa joie voulait l'éternité. Et chaque instant passé près de Simon avivait d'autant plus ce désir qu'il le comblait. (JC, 213-218)

Rappelons aussi que, dans *Nuit-d'Ambre*, en proie à une rêverie amoureuse, Thadée éprouve le même dérouillement temporel, bien que pour lui il s'agisse d'un amour désiré, mais pas encore commencé : « Le temps se brisait, entraînait en dérive, partait en débandade comme les grands essaims de météores se dispersant en tous sens à travers le ciel. Sa pensée confinait à l'oubli, à l'idiotie presque » (NA, 106). Tout change à partir du moment où cette éternité lui est refusée par le départ de Simon, victime du chantage orchestré par Ambroise. À cela s'ajoute sa séquestration dans la maison du vieux. Heurtée à ce contexte, Camille choisit de détourner son désir vers le retour de son bien-aimé et de nourrir son attente par le biais d'un aiguïsement de l'ouïe. Dormir « l'ouïe aux aguets », c'est déployer son attention de manière à saisir le prochain bruit fait par Simon, guetter donc du côté du futur, et par-dessus tout, du futur proche de l'instant suivant. Attendre n'est donc plus cet état passif mais, à la manière dont le temps avait commencé autrefois de s'égrainer, une activité consciente, « corporéisée » et s'enchaînant d'instant en instant comme un chapelet : « De jour en jour, de nuit en nuit, elle avait dressé son ouïe à percevoir des sons toujours plus lointains, plus légers. Elle écoutait, le cœur battant, le pas des hommes et des bêtes qui gravissaient la route » (JC, 290).

Il faudrait également parler ici de la victime dans *L'Enfant Méduse*, prisonnière d'une tension semblable, mais gouvernée par la peur et le refus au lieu de l'espoir. Tapie dans son lit, Lucie passe les nuits dans un état permanent de guet, du côté de la fenêtre qu'elle doit laisser toujours ouverte sous la menace de l'Ogre. Son sommeil est agité et souvent interrompu par l'angoisse de ce que pourrait lui apporter l'instant suivant : le bruit douloureusement familier des pas de l'Ogre se dirigeant vers sa proie : « Souvent, au cours des nuits où l'angoisse l'arrachait au sommeil pour la jeter en alarme, l'oreille tendue, le cœur battant au moindre bruit décelé sous sa fenêtre, elle s'était imaginé [...] » (EM, 100). Dans cette situation bien précise, l'angoisse institue non seulement l'attente, mais surtout un dialogue subtil entre l'instant et l'avenir. D'un côté, tous les sens aux aguets, l'être devient lui-même instant<sup>585</sup>. De l'autre, c'est

---

<sup>585</sup> « L'angoisse est le vertige de l'homme devenu instant ». Vladimir Jankélévitch, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, op. cit., p. 57.

l'avenir traumatique qui menace de devenir instant<sup>586</sup> consécutif : « [...] l'angoisse est la phobie de l'instant en instance, l'appréhension de l'ordre inédit que la douleur va instituer »<sup>587</sup>. Cela dit, une fois le frère médusé, cloué au lit à son tour par le regard sorcier de son ancienne victime, Lucie se venge de son attente angoissée et l'oriente vers un futur plus large – et plus lent aussi – de la revanche. Moitié Camille, moitié Ambroise Mauperruis, elle se sert de ces variations temporelles afin de répondre au malheur de son enfance souillée. L'arme suprême d'Ambroise est la patience ; celle de Lucie est la torture quotidienne qu'elle inflige à l'Ogre devenu grabataire foudroyé. Minutieusement préparée, attendue et réalisée avec mille précautions, la vengeance de Lucie est un acte quasi extatique en ce qu'il se déroule de manière rituelle tous les jours, pendant de longs moments savourés pleinement. L'attente de ces moments est à courte visée jusqu'au moment où elle se propose d'en finir avec Ferdinand avant Noël. La fête chrétienne devient alors un jalon du futur agissant directement sur le présent : c'est pourquoi l'attente devient plus compliquée et se double d'une dimension mystique enfantine gérée par le malheur.

## 2.4 Vies et temps éclatés

Les racines du malheur se prolongent dans d'autres romans aussi, à l'instar de *Tobie des marais*. Roman quasi policier du terroir, d'inspiration biblique, mais de libre adaptation moderne, *Tobie des marais* a cela de spécifique qu'il commence *ex abrupto*, malgré la scène-tampon initiale. Livre où le malheur se fraie chemin dès les premières pages, il s'organise autour d'une structure morcelée de l'histoire dont la cohérence est assurée par le filon biblique la sous-tendant et par une écriture à caractère poétique exceptionnel. L'organisation du récit, pivotant autour de la tête disparue d'Anna et de la folie de Théodore, puis autour de la figure de proue de Déborah et du voyage initiatique de Tobie, est à l'origine d'un traitement temporel bien particulier pour les personnages. La part manquante du corps de la femme aimée plonge Théodore dans une apnée temporelle dont il ne pourra vraiment sortir qu'une fois la tête retrouvée et restituée. Assigné à un état de prostration, il vit à l'écart du temps et de lui-même, au cœur du trou noir de l'attente. La situation est différente pour Déborah et pour Tobie dont le

---

<sup>586</sup> « Instant imminent ou délai fatidique, l'avenir d'angoisse est un avenir destinal [...] ». *Ibid.*, p. 49.

<sup>587</sup> *Ibid.*, p. 62.

portrait esquissé suit une chronologie mieux définie et qui s'avère une source de temporalité mieux cernée. Cependant, il convient de dire que le traitement temporel de tous ces personnages est généralement homogène et équilibré. Pour ce qui est de l'attente, la fission temporelle est présente chez Déborah – on ne s'y attendrait pas ! – et légèrement chez Tobie, tandis que chez Théodore les repères temporels fusionnent en un jadis interrompu. Dans le cas de Déborah, grand-mère et arrière-grand-mère, « lieu de mémoire auprès des siens, vivants et défunts » (*TM*, 30), l'attente est un état qu'elle associe au présent de la foi obstinée en Dieu et en un destin qu'elle doit alors affronter sans révolte :

Sa foi en Dieu était à la fois simple, totale et rigoureuse ; elle considérait le monde entier des êtres et des choses comme créature de Dieu et sentait qu'il convenait d'être bien disposé à l'égard de chaque parcelle de cette immense et si mystérieuse Création. À l'égard de la vie, du temps. (*TM*, 49)

Le passé ne lui est pas fardeau, aussi ne s'en débarrasse-t-elle jamais, comme nombre de personnages chez Sylvie Germain. En échange, elle se fait passeuse des rituels de la religion juive face à la vie ou à la mort. Le passé est pourtant le lieu où elle abandonne l'attente au profit du vide, à la suite de la mort du frère, du suicide de la mère et du rejet dont elle est l'objet aux portes de la terre promise<sup>588</sup> que semblait être l'Amérique au début du siècle passé : « Assise sur un banc dans la salle des exclus, elle s'était tenue le dos bien droit, la tête haute, et le cœur vide, tout corrodé de sel » (*TM*, 59).

Malgré ce détail, auquel s'ajoute aussi le regard « hors d'attente » dont se dévisagent Déborah et Bolesław Rozmaryn à bord du bateau lors du voyage de retour, la temporalité sera plus tard envisagée de nouveau par le biais de l'attente, à la fois du côté du présent et de celui du futur. Premièrement il y a l'appel à la guerre, auquel Bolesław répond pour ne plus jamais revenir. La veille de son départ, on apprend que sa femme n'a que « les mots nus, si pauvres et doux de l'amour et de l'attente à lui offrir » (*TM*, 69). Cette attente qui n'a de correspondant que dans le présent de l'immuabilité de la foi

---

<sup>588</sup> Double féminin de Moïse, Déborah réussit encore moins que ce dernier : parvenue aux « portes » du Nouveau Monde, elle ne l'aperçoit même pas et finit par rebrousser chemin sous le même implacable regard de la Statue de la Liberté : « Et le verdict était tombé : elle ne pouvait pas entrer en Amérique, sa maladie des yeux, jugée calamiteuse, la condamnait à repartir d'où elle venait. Elle n'avait pas été autorisée à passer dans la salle des Registres où s'accomplissaient les procédures d'admission [...] » (*TM*, 57-58). « Elle avait à peine vingt ans, et un passé lourd de quelques millénaires. Elle était une descendante d'Abraham et de Moïse, un lointain grain de sable venu du désert de Judée, transporté par les vents de l'exode jusqu'en Galicie, et à présent échoué sur une île minuscule dans l'océan, face à des falaises aussi étincelantes qu'inaccessibles » (*TM*, 58-59).

et de la fidélité se mue après l'apprentissage de la mort du mari en attente de sa propre mort. Il est important que seul l'objet de l'attente appartienne à l'avenir, tandis que l'attente, elle, reste fidèle au présent, car dépourvue d'impatience et d'inquiétude : « c'est l'Attente de la mort et non la mort elle-même, l'Attente face à la mort et non à travers la mort »<sup>589</sup>. La temporalité ainsi perçue et adoptée par Déborah ne tient pas de celle qu'impose souvent chez d'autres personnages de Sylvie Germain la folie de la perte. En échange, la foi a comme un effet apaisant sur les plaies qu'ouvre le passage du temps. À une exception près : le retour attendu de Wioletka – qui ne se réalise jamais, puisqu'elle est abattue d'une balle dans la nuque comme d'autres partisans revenus en Pologne après l'invasion allemande de 1939 – dérive vers l'impatience et l'angoisse, jusqu'à ce que la mère sente que son enfant est morte :

Mais elle qui si longtemps n'avait plus donné le moindre objet à l'attente s'était tendue dans une veille hantée d'impatience et d'angoisse. Elle attendait une lettre de Wioletka, ou mieux, son retour. [...] Elle ne reçut aucun avis de décès. Elle sut seulement que son enfant était morte [...]. (TM, 77-78)

C'est exactement ce qui se passe avec Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup, une fois que Pauline arrive à la Ferme-Haute en quête de refuge. Malgré la destruction de son bourg pendant les bombardements de la Seconde Guerre mondiale, elle ne désespère pas de revoir Baptiste parti sur le front. Si la vie avait enseigné à Nuit-d'Or la fragilité de la présence des autres au point où il reste neutre quant à l'attente, préférant laisser faire le temps, tout change une fois qu'il se laisse gagner par l'espoir de Pauline. Tout comme Déborah, il se laisse prendre au jeu de l'attente, s'ouvrant ainsi au futur comme alternance temporelle à la divinité qu'il tient responsable pour la mort de ses femmes et de ses enfants :

Pauline [...] était à ce point tendue dans l'attente qu'elle finit par emporter Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup dans son élan. Elle l'arracha au froid de son immense solitude. Elle ne pouvait douter du retour de Baptiste ; il faudrait bien que la guerre s'achève, répétait-elle toujours, tout comme l'autre guerre avait cessé. [...] Baptiste et Thadée n'étaient pas au front, on les avait seulement déportés dans un camp de travail, quelque part en Allemagne. Il fallait donc attendre, désirer leur retour avec une force telle que ce désir devienne enfin, et vite, réalité.

À défaut de forcer le destin et de faire rentrer les exilés à la ferme, l'espoir obstiné de Pauline gagna Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup comme une fièvre qui devait lui

---

<sup>589</sup> Marie Francis, *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, op. cit., p. 50.

couver dans le cœur jusqu'à la fin de la guerre. [...] Oui, il fallait vraiment que Ruth lui revînt, avec les enfants. (LN, 293-295)

Enfin, l'attente de l'ange de la mort le jour même de son choix s'accorde de nouveau au rythme du présent comme temps de l'*advienne que pourra*, car sous le signe d'une « attente indéfectible d'un face-à-face avec Dieu » (TM, 146). C'est en quelque sorte – mais, certes, avec toutes les particularités de la situation – ce qui se passe avec Sarra. L'avenir de l'amour lui étant refusé à cause des morts mystérieuses de ses prétendants, elle glisse dans le désespoir jusqu'au point où tout ce qu'elle attend du futur est sa propre mort. Incapable de se la donner par crainte de trop affliger ses parents, elle reste prisonnière de ses tourments jusqu'à la délivrance apportée par Tobie à l'aide de Raphaël<sup>590</sup>. La projection de la mort attendue n'a pas les mêmes valeurs que chez Déborah, car son suicide aurait pour effet une déstabilisation majeure de l'existence des proches :

La mort, la délivrance, elle ne pouvait que les souhaiter, que les attendre, mais non se les donner. Elle a détaché le cordon, l'a jeté sur le plancher et s'est enfuie hors de sa chambre. (TM, 137-138)

Pourtant, dans un élan vers l'ultime délivrance, Sarra en appelle souvent à Thanatos et ce avec des accents pathétiques :

Elle expie une faute commise à travers elle contre sa volonté. Elle ne peut, ne veut plus vivre ainsi en recluse, en maudite. Comme elle n'ose pas se donner la mort, elle l'appelle, elle l'attend, elle l'implore. (TM, 207)

À cette projection future de la mort se rajoute par la suite celle d'un espoir indéfini dans un miracle inconnu, ce qui fait que le troisième axe du temps est alternativement porteur de malheur ou de bonheur potentiels, selon la perception qu'en engendre l'attente :

Elle entrouvre les yeux ; elle aperçoit le mince croissant de lune perché là-haut, si haut dans le ciel d'un bleu toujours plus sombre et dense. Petite corne de lumière blanche, incandescente, mais dressée au front de quel invisible animal ? Ou bien cil ébloui par l'effusion d'un songe, mais envolé de quelle paupière ? Ou encore apostrophe marquant

---

<sup>590</sup> Pour Tobie de manière directe et pour Sarra et Théodore de façon indirecte, Raphaël est le sauveur inespéré. Si tout en lui est mystère angélique, son aide fait de lui « un principe thérapeutique à l'œuvre » et aussi – cela est on ne peut plus clair – « un psychopompe “retourné”, puisqu'il guide le héros non vers la mort, mais pour l'en sortir ». Paul Fuks, « Le rêve-éveillé de Tobie », *Imaginaire & Inconscient*, n° 11, 2003/3, p. 101.

l'élision de tout autre signe, – apostrophe absolue griffée sur le ciel nu et lisse, invitant au silence, à une attente indéfinie, à la patience. (*TM*, 139)

Articulée principalement autour de la question de l'identité, la fission temporelle opérée par l'attente se fait également remarquer dans *Magnus*, où le récit tisse l'histoire « d'un homme à la mémoire lacunaire, longtemps plombée de mensonges puis gauchie par le temps, hantée d'incertitudes, et un jour soudainement portée à incandescence » (*M*, 13-14). Une telle histoire obéissant à une construction fragmentaire ne serait qu'une « esquisse de portrait, un récit en désordre, ponctué de blancs, de trous, scandé d'échos, et à la fin s'effrangeant » (*M*, 14). Dès le début on est aussi averti que « la chronologie d'une vie humaine n'est jamais aussi linéaire qu'on le croit » (*M*, 14). Tout s'accorde donc pour souligner une nouvelle course « de fond sur trois dimensions temporelles » (*Im*, 72-73).

La mise reste la même tout le long du récit, à savoir l'identité incertaine du personnage principal obligé à plusieurs reprises au changement de nom et de prénom. D'ailleurs, le livre s'ouvre par l'apprentissage minutieux du présent auquel Franz-Georg s'attelle afin de se forger une mémoire infailible. Il faut souligner l'étroite interdépendance du passé, du présent et du futur, le tout subordonné au minutieux travail d'observation, d'attention comme expression – dérivée étymologiquement<sup>591</sup> – de l'attente. L'existence même du personnage se déploie sous un grand point d'interrogation voué à perdurer au-delà de la fin. Premièrement, l'enfant œuvrant à se forger une mémoire de granit se donne pour but de s'immuniser contre les *trous noirs* comme celui ayant englouti les cinq premières années de sa vie. Cela dit, le présent est d'abord perçu comme la seule dimension temporelle bien arrimée, stable. C'est pourquoi le déploiement de l'attention, loin de lasser le petit, le stimule à ne pas se dépêcher de franchir le seuil de l'enfance. Sans pour autant glisser dans l'extrême et s'immobiliser dans cet état comme d'autres personnages de l'œuvre, Franz-Georg préfère s'y attarder parce qu'il comprend les enjeux de la « cruelle mêlée des adultes » (*M*, 42) et surtout parce qu'il est en attente de récupération de la part manquante : celle à propos de laquelle la mémoire reste impuissante, à l'exception des quelques « ombres » qui « néanmoins le parcourent parfois, venues il ne sait d'où » (*M*, 15). Ces cinq années lui pèsent comme une temporalité excisée mais point inactive : « Et cette part perdue le tourmente, elle le lancine comme un membre amputé qui continue à élaner dans le

---

<sup>591</sup> *Attendre* vient du latin *adattendere*, qui signifie *porter attention à*. Cf. *supra* (l'introduction).

corps d'un mutilé » (*M*, 42). En fait, pour Franz-Georg comme pour Ludvík, la clef de l'avenir est à chercher dans le fatras du passé, sans cesse interrompu par, entre autres, le changement de nom : Franz-Georg Dunkeltal devient Franz-Georg Keller. C'est un nom qui lui est imposé, mais recelant la même part de ténèbres que le premier. Une fois séparé de sa mère, le garçon aura à *emprunter* le nom de Lothar, cet oncle jusqu'alors inconnu, donc inexistant, et à *choisir* son nouveau prénom. Il aura bientôt treize ans, et derrière lui plus de vide que de points d'appui. Le moment de changer d'identité n'est pas dépourvu de signification, car « l'adolescence, c'est l'âge de la prise de conscience de l'enfance, de cette enfance que l'homme porte toujours en lui comme une alliée et comme une exigence de progrès : c'est donc aussi l'âge de la mémoire »<sup>592</sup>. Une mémoire toujours recommencée comme le prouve le choix d'« un prénom qui passe partout – le premier de l'humanité : Adam » (*M*, 54). D'ailleurs, le personnage emprunte finalement le nom de son ours en peluche, comme pour souligner une fois de plus sa propre existence orpheline de toute mémoire authentique, faite surtout d'espoirs – vains pour la plupart – pour les arrêts dans le présent.

L'une des quêtes semble limiter, de manière particulière, la fission temporelle. Il est question de l'énigme entourant le père, pour la résolution de laquelle le personnage déploie des ressources personnelles impressionnantes. Ce faisant, Magnus donne – à contrecœur – un coup de pouce à son existence pour la plupart faussée. Bien qu'elle soit l'un des inaccomplissements majeurs dans sa vie, la relation à ce père oriente son évolution personnelle dès qu'il se donne pour but de se délester de ce poids. Désiré, attendu, découvert puis haï, le père est cependant – et pour longtemps – la figure de proue qui tire Magnus en avant jusqu'au point où passé et avenir se confondent selon un fonctionnement décrit par Philippe Malrieu : « Le passé surgit de façon automatique ou sous forme d'image libre, confondu avec l'élan qui nous entraîne vers l'avenir ou suspendu en lui-même comme un souvenir »<sup>593</sup>. Il faut dire que, dès son premier départ en cachette, femme et fils interrompent leur errance et s'installent dans « l'attente de l'arrivée du père » (*M*, 30) – attente recommencée par la suite jusqu'à l'apprentissage de son suicide. Elle est orientée vers le futur, mais son trajet est paradoxal, elliptique de nouveau, car il ne cesse de faire un détour par le passé : il reste toujours l'inaccompli de l'amour paternel déficitaire, rarement comblé par la chanson. La présence désirée du

---

<sup>592</sup> Philippe Malrieu, *Les Origines de la conscience du temps – les attitudes temporelles de l'enfant*, op. cit., p. 91.

<sup>593</sup> *Ibid.*, p. 1.

père n'est d'ailleurs goûtée que lors de ces entractes musicaux, ce qui morcelle une fois de plus la temporalité de l'enfant à la quête d'une continuité de ces instants. Le père ne cesse de préoccuper l'adolescent quand il a enfin compris le secret ténébreux qu'on lui avait soigneusement caché – le passé se révèle faussé une fois de plus – et s'impose justement à cause de cela.

L'avenir est organisé autour de l'élucidation de l'énigme voilant le suicide de Clemens Dunkeltal. Ainsi, poussé par une « obscure passion », Magnus se met à apprendre l'espagnol – langue du pays où son père s'était réfugié, langue-arme aussi, forgée afin de « dominer le fantôme de cet assassin dont les crimes demeurent à jamais impunis, et la répugnante séduction toujours active en lui » (*M*, 65). Ensuite il mène de front l'apprentissage de l'anglais – langue de son nouveau pays d'adoption. Au début, la mémoire joue en sa faveur, car cet apprentissage lui est facile mais, à force d'engranger chaque mot et surtout de ne rien oublier depuis l'âge de six ans, moment où il se met à exercer sa mémoire à une discipline spartiate, il finit par éprouver une scission temporelle qui lui pèse :

En fait, il est surtout doué d'une mémoire hors du commun pour l'avoir dressée avec vigilance depuis l'âge de six ans, en réaction et en défense à la perte de tous les souvenirs de sa prime enfance. Il mémorise d'emblée, et fermement, chaque mot nouveau qu'il lit ou entend ; il en va de même avec tout le visuel. Mais cet excès de mémoire, s'il lui est un atout pour ses études, il lui est aussi un poids. Sa mémoire travaille sans répit, enregistre le moindre détail, ne lâche rien. Elle le tourmente même la nuit, rameutant dans ses rêves des images et des paroles à foison, avec une précision qui parfois le réveille en sursaut, tant cela est aigu. Il a alors l'impression que le temps se déchire, que le passé et le présent entrent en collision, s'encastrent l'un en l'autre, bouleversant l'ordre des événements. En lui cohabitent, intacts, insupportablement vivants, vivaces, tous les instants de sa vie depuis l'âge de six ans. (*M*, 77-78)

Ce qui le motive est le désir d'en finir avec les liens de parenté mensongère grâce à l'élucidation du secret familial :

Qu'il y ait ou non un jugement dans l'au-delà n'est pas son affaire, c'est ici et maintenant, à la face du monde, que le fils mortifié voudrait faire rendre gorge à ses parents, particulièrement à son père. (*M*, 78)

C'est pourquoi il projette de se rendre au Mexique, pays adoptif du suicidaire et, une fois que cela a lieu, il a l'impression d'y retrouver un corps. En réalité, le futur, bien que poursuivi, est cet aspect temporel qui se dérobe sans cesse, car il ne semble presque jamais se fossiliser en présent. Nous avons déjà insisté sur l'inutilité de l'attente que vit



Magnus, sur le caractère fantomatique de son objet – le père qui n'est plus, le père qui n'avait même pas été le vrai. En ce qui concerne la perception temporelle, se heurter à l'éclipse perpétuelle de l'avenir s'explique de nouveau par l'inaccompli dans le passé – un passé d'avant tout, comme celui qu'on exhortait Ludvík d'explorer afin de se connaître : *en avant* n'est, pour Magnus, qu'arpenter sans cesse cet *avant* qu'il ne connaît pas et qui semble le rattacher à une autre langue et à un autre pays que ceux de sa première adoption mensongère. Le Mexique n'est qu'un pays de chaleur étouffante qui finit par brouiller les dimensions temporelles en un *avant* chronophage, car se nourrissant du présent :

Et soudain, ce qui complotait tout à l'heure dans sa tête enfiévrée, tandis qu'il titubait sous le soleil, explose dans son corps étendu sur le sol, criblé de cris d'insectes – une crue de visions sonores déferle en lui. Mais son père ne figure dans aucune d'elles, le sursaut de mémoire qui lui vient monte d'ailleurs, de plus loin, c'est une lame de fond s'élançant du cœur de la nuit où il est mort, lui, Adam Schmalker, avant qu'il ne se fasse appeler ainsi, et avant même qu'il ne se nomme Franz-Georg Dunkeltal.

Avant, éperdument avant.

Avant, au vif de l'instant présent. (*M*, 87-88)

Si jamais le présent fait une pause et la vie se projette vers le futur, c'est pendant la liaison avec May, espace-temps en équilibre :

May est la figure de proue d'un bateau franc qui prend le large quand bon lui semble et tangue avec souplesse dans l'air du temps. Grâce à elle, il rompt enfin avec ses fantômes, perd de vue son passé. Désormais l'horizon s'ouvre devant lui, non plus derrière ainsi qu'un trou noir. (*M*, 119-120)

[...] il est heureux là où il est et ne veut plus désormais que vivre dans le présent [...]. (*M*, 121)

C'est durant cette période que les fantômes du passé le hantent moins, qu'ils « reviennent par des voies moins hasardeuses » (*M*, 121). Cependant, la mort de May fait basculer la vie de Magnus dans le même pot-pourri temporel où seul se dresse le spectre obsédant d'un passé inconsistent, mais pour une fois lourd de mémoire authentique :

Celle qui lui avait ouvert l'horizon et l'avait remis en chemin dans le sens du futur vient de disparaître, et soudain il éprouve un grand froid, une brûlure, les sensations se confondent [...]. Il se sent finalement moins orphelin de May que de la nouvelle identité qu'il s'était forgée auprès d'elle. Oui, comme à l'heure de Gomorrhe, il va lui falloir

repartir de zéro. Mais un zéro cette fois lesté de souvenirs très denses, et non plus évidé par l'oubli. (*M*, 134-135)

Le traducteur devenu « lui-même historien, ou plutôt détective amateur au seul compte de sa conscience restée en tourment de questions » (*M*, 139), se met à fouiller dans ce champ vaste qu'est l'histoire afin de déchiffrer le passé récent de l'Europe et de ses guerres. La nouvelle projection dans le futur devient possible après la mort de Clemens Dunkeltal – le suicide n'ayant été qu'une rumeur – une fois qu'il rencontre frère Jean, durant sa période d'« hibernation ». Poursuivre son questionnement à propos de Dieu – entamé lors de ses conversations avec Lothar – équivaut à une ouverture vers le futur. D'ailleurs, les indices sont nombreux qui font du passage du temps, du lent glissement vers l'au-delà, la seule forme d'attente sensée pour cet homme sans histoire (à voir la poésie<sup>594</sup> de Thomas Hardy reproduite dans une *Séquence* (*M*, p. 136) et dont les vers relatifs à ce passage sont repris dans une *Résonnances* et tout de suite après dans *Fragment 25*). Après la mort de frère Jean, l'histoire de Magnus s'arrête brusquement avec, pourtant, la certitude qu'il reprend sa déambulation temporelle en attendant l'approche de l'insoupçonné :

Pour tout livre, il emmène celui qui s'est ouvert en lui dans un souffle d'hautbois, et qui n'en finit plus de bruire dans son esprit, dans sa poitrine, dans sa bouche. Les pages du livre frémissent entre ses mains, s'effeuillent sous ses pieds.

S'en aller, chante tout bas le livre des merveilles et de l'insoupçonné, s'en aller...

S'en aller. (*M*, 264)

Faire le point sur le rapport au temps *dans tous ses états* ne peut donc aboutir, chez Sylvie Germain, à une perspective d'ensemble cohérente, mais plutôt à un puzzle temporel en train de s'assembler et de se désassembler sous l'effet de l'attente comme catalyseur. Cela parce que l'attente constitue une forme de temporalité à part, échappant toujours à *Chronos*. Cependant, elle met bien en valeur la perspective humaine du temps à travers les rapports multiples qu'elle établit avec le passé, le futur et le présent. Cela est évident surtout dans les états d'incertitude, que ce soit à travers une quête identitaire ou bien mystique. Ensuite, le désert de l'amour ouvre les plaies du temps en plongeant

---

<sup>594</sup> « “[...] Que comptez-vous faire, – / Comptez-vous faire ?” | Je dis : “Autant que je sache, / Attendre, et laisser le Temps passer, / Jusqu'à ce que mon tour vienne. – Voilà.” » Thomas Hardy, *Waiting Both*.

l'être dans l'immobilité d'un présent où la patience de la rêverie et l'attention au détail se doublent de fréquentes instances de folle *attente à rebours*. Blessure du temps et blessure de la mémoire ne font qu'une chez des personnages comme Gabriel dans *Opéra muet* et Magnus dans le livre éponyme ou bien conduisent à la folie chez Ambroise Mauperruis dans *Jours de colère*. Si les situations brièvement évoquées auparavant témoignent d'un chancellement temporel dans la mesure où les trois aspects du Chronos s'avèrent incertains, il est des cas où le désir, par exemple, réussit à imprimer au temps une certaine inertie et à bien esquisser l'avenir – l'axe, paraît-il, le plus sinueux. Quoi qu'il en soit, le temps dans sa fission est fidèlement rendu par l'intermédiaire de ces états d'attente à caractère apparemment paradoxal dans la mesure où ils servent de liant – quoique temporaire – pour les pièces d'un vitrail temporel où le désordre n'est que celui de l'âme humaine.

### 3. La fusion temporelle

Dans les contextes précédents, l'attente engendrait une perception complète du temps, à travers ses trois dimensions : passé, présent et avenir. Malgré l'absence d'harmonie de cette perception, un équilibre existait entre elles dans la mesure où aucune n'était valorisée au détriment des autres. L'individu réussissait toujours à habiter, ne serait-ce que d'une manière morcelée, la durée ou bien, les situations pathologiques mises de côté, faisait preuve d'une « aspiration à *rentrer dans le temps* »<sup>595</sup>. La fission suppose une séparation des trois dimensions temporelles, leur distinction, mais également un rapport démultiplié, ternaire au temps. À l'opposé, il arrive que l'un des aspects de la durée prenne le dessus et arrime à lui seul l'existence. L'individu vit moins en rupture qu'en écartèlement temporel, incapable de s'affranchir de la domination du passé à travers le souvenir, trop concentré sur l'accomplissement futur d'un fait désiré et attendu ou tout simplement déterminé à faire du temps table rase et nicher dans l'instant. L'hégémonie de l'une des trois dimensions temporelles engendre un assujettissement des deux qui restent : elles s'affaiblissent ou bien fondent afin de nourrir l'autre. Il s'agit d'un mouvement de concentration, de focalisation qui

---

<sup>595</sup> Jean Chesneaux, *Habiter le Temps. Passé, présent, futur : esquisse d'un dialogue politique*, Paris, Bayard éditions, 1996, p. 158. En italiques dans le texte.

mérite bien le nom de *fusion temporelle*. Cependant, l'existence est profondément inscrite dans la durée, et son enlèvement psychologique dans le passé, le présent ou le futur a peu d'authenticité en dehors de celle conférée par un désir, un choix personnel ou bien par un dérèglement psychique. Les effets sont particuliers pour le traitement de l'attente, mais la situation en soi n'est qu'une contradiction existentielle qui finit par se démasquer pour ce qu'elle est vraiment : une *confusion temporelle*. Nuit-d'Ambre voulant s'affranchir du passé familial et de tout futur engendrant la responsabilité n'aboutit jamais à une indépendance dans l'instant, car trop désireux d'y faire habiter sa sœur aussi, dans une relation incestueuse qui ne se réalise jamais. Jason vit en perpétuel décalage par rapport à lui-même, car trop ancré dans le passé de son enfance dont il repousse constamment l'abandon qu'il prétend attendre depuis longtemps. Ambroise Mauperthuis cultive tout au long de sa vie la folie qui l'attache à un certain matin du passé quand il s'éprend de la beauté d'une femme poignardée sous ses yeux. Dans le même livre, Huguet Cordebugle mène une existence d'homosexuel refoulé en attendant la résurgence du corps fascinant de Simon-l'Emporté sous les mêmes traits d'autrefois. Plus libre, un enfant arrive à jongler tour à tour avec le présent et l'avenir, à les investir successivement d'une présence incertaine : celle de sa sœur à naître. Tous ces personnages vivent une chimère et durent par l'anéantissement de la durée même : ôter une dimension temporelle paralyse les deux autres, tandis que la valorisation indépendante annule le transfert qui fait la substance de cette durée.

### 3.1 Ambitions et chants de sirène

La fusion temporelle est au cœur de l'ambition que nourrit Nuit-d'Ambre. Il quitte Terre-Noire afin non seulement de s'aliéner les siens, mais surtout afin de mettre de la distance entre lui et son passé familial, tout en s'ouvrant à l'avenir comme expression du hasard :

Je suis seul dans ce monde, comme tous les autres, sauf que moi je revendique à plein cette solitude. Je n'ai pas de passé, ni familial ni collectif. Je n'ai pas de patrie. Je n'ai pas de mémoire, surtout pas. Je n'en veux pas. [...] Si j'ai quitté mon pays, ma famille, c'est justement pour en finir avec toute forme de passé, de mémoire, pour rompre avec tous les souvenirs, les deuils, avec toutes ces conneries qui n'engendrent que des regrets

inutiles, des nostalgies poisseuses, des remords ridicules et nuisibles, des douleurs sournoises, néantes<sup>596</sup>. (NA, 185)

Son désir d'être sans attaches s'enracine, évidemment, dans le sentiment d'abandon par les parents à la mort de son frère, et ses justifications, il les trouve dans sa naissance postérieure à toutes les guerres qui avaient endeuillé les Pénier pendant des décennies : « [...] je suis de l'après-guerre, moi, d'après toutes les guerres ! » (NA, 184). Sans passé, il s'ouvre au futur<sup>597</sup> comme à un temps vierge et surtout vide de but précis autre que l'hédonisme<sup>598</sup> : « J'ai dix-sept ans et je veux vivre dans un temps vierge, éclatant de jeunesse, d'innocence. Voilà ! » (NA, 185). Ce refus de vassalité<sup>599</sup> au temps ne doit pourtant pas induire en erreur : il se choisit bien une temporalité qui lui est propre et cette dernière épouse l'instant, car « être sans passé, c'est naître en chaque moment »<sup>600</sup>. Mais il est honnêtement impossible de vivre, ne serait-ce que temporairement, « dans un présent qui n'a pas encore de passé »<sup>601</sup>. L'instant n'est guère innocent, car sa « liberté » est endiguée par l'obsession de Nuit-d'Ambre pour sa sœur, Baladine. Cette fixation inscrit le désir au cœur du présent, puis fond ce dernier en une attente sans issue, mais pas moins forcenée pour autant. Si le futur et le passé sont écartés, ils nourrissent cette attente à travers un processus de fusion continue : le désir amoureux s'enracine à la fois dans le traumatisme passé et dans un désir de vengeance contre les parents et le frère mort, à travers la possession de la sœur que ce dernier aurait bien aimé connaître. En même temps, ce désir perdure justement parce qu'il ne peut jamais – et le personnage en est bien conscient – s'assouvir. L'attente fait donc fusionner passé et avenir improbable

---

<sup>596</sup> La confusion s'installe dès le début, puisque le personnage prétend à la solitude la plus complète mais confond l'espace et le temps : Paris n'est pas un nom annulatif, comme Sachsenhausen pour Nuit-d'Or. Ainsi, le passé est toujours là qui charrie les souvenirs dont Nuit-d'Ambre veut se défaire. Vivre loin des siens n'équivaut pas à la suppression d'une histoire familiale, mais à une interposition spatiale entre deux versants du temps : l'avant et l'après-rupture.

<sup>597</sup> Cette ouverture se fait dans le sens où, dans l'abandon de soi, Nuit-d'Ambre se rend disponible au venir – au devenir aussi, bien que vague – dans le sens où l'on retrouve cette disponibilité chez Martin Heidegger : « En tant que nous sommes ceux qui attendent, nous sommes le là ouvert qui laisse venir le venir en s'engageant en lui. Ainsi ouverts, nous laissons venir le venir en nous y engageant, comme si nous ne venions jusqu'à nous-mêmes que comme ceux qui sont seulement eux-mêmes dans la mesure où ils se délaissent eux-mêmes – mais se délaissent en ceci qu'ils vont au-devant du venir en se présentant à lui dans l'attente ». *La Dévastation et l'attente. Entretien sur le chemin de campagne*, op. cit., p. 50.

<sup>598</sup> « Comme un cerf fraie ses bois contre les troncs des arbres, il frayait son cœur contre tout rêve et tout désir, contre toute démesure » (NA, 196).

<sup>599</sup> « Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu lui, frayait moins avec le réel qu'il ne cherchait à s'ouvrir dans son épaisseur même des chemins d'évasion par lesquels s'en aller courir vers de plus vastes zones. Courir à perte de souffle et de vue vers des zones encore franches, exemptes de toute forme de vassalité, vers des zones sauvages à la limite de l'humain » (NA, 196).

<sup>600</sup> Georges Poulet, *Études sur le temps humain IV. Mesure de l'instant*, op. cit., p. 107.

<sup>601</sup> Georges Poulet, *Études sur le temps humain I*, op. cit., p. 114.

au cœur même de ce présent « qui n'existe que dans son actualité même »<sup>602</sup>, avec l'image de la sœur comme figuration fantasmatique de la durée. Ainsi, la révolte de Nuit-d'Ambre n'est pas authentique et certainement moins impressionnante qu'il ne le croit ; la fusion temporelle est, en fait, une *confusion temporelle* qui légitime son désir incestueux :

Je suis seulement cet instant-là, très éphémère. Un scintillement d'instant discontinus, libres, tournoyants. Ma seule durée, mon seul amour, c'est ma sœur. Ma sœur dont le nom s'ouvre comme un bal. Tout le reste, je m'en fous !<sup>603</sup> (NA, 185)

Mais, dans *L'Inaperçu*, l'éphémérité de l'instant, son instabilité foncière sont dénoncées sans équivoque : « L'instant : la grâce d'un funambule décrivant une arabesque sur son fil tendu au-dessus d'un abîme » (I, 45-46). Cette temporalité de l'attente n'est donc pas réelle<sup>604</sup> et le texte est explicite à cet égard lorsqu'on sépare ce qui est fantasme de ce qui est réalité : « Seule demeurerait sa sœur, – son rêve d'elle, son désir d'elle »<sup>605</sup> (NA, 199). Et, pourrait-on ajouter, le désir de vengeance contre les parents.

Cela se précise plus tard dans l'histoire, lors de sa liaison avec Nelly. Sa première relation sexuelle est filtrée à travers ces deux obscurs désirs : par un glissement mythologique, il s' imagine Cronos possédant sa sœur Rhéa, mais double cet acte de possession de « la joie si obscure qu'il éprouvait enfant dans ses repaires ombreux, où il régnait en Prince rebelle et solitaire » (NA, 207). C'est pourquoi elle échoue dès que, à travers la sollicitation du regard, la fille s'impose comme altérité, qu'elle s'insurge contre la possession aveugle du corps. La violence qui s'ensuit est l'acte brutal et désespéré par lequel Nuit-d'Ambre tâche de s'assurer qu'il est maître de

---

<sup>602</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>603</sup> Ce court extrait abonde en contradictions temporelles : d'un côté, Nuit-d'Ambre revendique une *existence instantanée*, amarrée à l'instant, pour l'inscrire ensuite dans une succession. Cela marque son impossibilité à éluder la durée et il n'est pas anodin qu'elle refasse surface à travers l'amour pour Baladine. Sa durée n'est point l'instant, mais l'attente, propagée d'instant en instant, que le passé soit possédé, soit vengé. D'ailleurs, sa liberté dans le temps est assurée, ironiquement, par Baladine en tant que présence familiale de son... passé.

<sup>604</sup> Qui plus est, ce mode de vivre la durée de manière écartelée entre le plaisir (l'instant) et le désir (l'attente, le futur) n'aboutit pas à l'homogénéisation de l'expérience temporelle, comme le remarque si bien Georges Poulet : « Vivre dans le présent, dans ces moments présents d'extases isolées, [...] c'est donc ne vivre que par instants détachés, entre lesquels s'étendent de grandes zones neutres. Ce n'est pas résoudre le problème du temps, mais seulement d'une partie splendide mais infime de ce temps qui constitue l'existence ». Georges Poulet, *Études sur le temps humain I*, op. cit., p. 179.

<sup>605</sup> Le rêve joue sur des images empruntées au passé et déformées par le présent, tandis que le désir ne peut s'assouvir qu'à l'instant suivant, c'est-à-dire dans l'avenir – qu'il soit proche ou lointain. Ainsi, passé et futur s'inscrivent subrepticement, ironiquement à nouveau, au cœur même de la perception fusionnelle du personnage.

l'instant, tout en étant hors du temps passé et futur. Les références à la fusion temporelle faisant du présent le champ de la rébellion se multiplient, tandis que l'attente insensée se précise une fois de plus comme seul arrimage temporel :

Il n'était ni de la guerre ni de la paix. La paix, il ne l'avait jamais connue. Il était hors temps, en marge. Il n'était que de l'instant, l'instant furtif jailli de nulle part, sans raccord au passé, sans lien au futur. Ce cri lancé en lui par Nelly il saurait le faire taire. [...] Et soudain le nom lui revint, qui le libéra. [...] Le beau nom au son brut, incantatoire : – Rhéa. Et ce nom recouvrit l'injure, chassa le cri de Nelly. Et le cri de la mère. Rhéa ! La sœur-déesse jouie par le frère, le Rebelle. [...] Rhéa ! Cri de jouissance et de défi. (NA, 212-213)

Il est de nouveau évident que son indépendance temporelle est illusoire, puisqu'il puise dans le passé et projette dans l'avenir afin d'exorciser la responsabilité menaçant d'alourdir le présent. D'ailleurs, son existence parisienne est, à part une déambulation dans l'espace, une *chute dans le temps*, pour citer E. M. Cioran<sup>606</sup> : Nuit-d'Ambre doit affronter le temps en ce qu'il comporte d'influence et de responsabilité. C'est la raison pour laquelle, imperceptiblement au début et explicitement par la suite, la fusion dans l'attente remet les choses à leur place, autrement dit, fait en sorte qu'elles *re-fusionnent* avec l'axe du temps adéquat. Ainsi, après le départ d'Ulyssea qui, pour un court laps de temps, le détourne de son désir incestueux, le jeune homme plonge dans une attente finalement déçue. C'est toujours par l'insurrection contre son souvenir enjôleur qu'il se détourne d'elle et replonge dans son attente de Baladine, fusionnant dans le présent les deux autres axes du temps. Cette fois-ci, pourtant, la sœur est discrètement placée du côté du passé : « Seule demeura sa lancinante *nostalgie*<sup>607</sup> de Baladine » (NA, 235). C'est le début de la mise à mal de la fusion temporelle opérée par la rébellion et par l'attente impossible de Baladine. À l'issue de ce combat, Nuit-d'Ambre doit prendre conscience de ce qui est, en fait, une *confusion temporelle*, puisqu'il se voit, qu'il le veuille ou non, confronté à son passé. Le premier moment de véritable crise a lieu face à la vieille vendeuse de citrons qu'il poursuit à travers la ville. C'est une marche pénible, régie par la lenteur et lors de laquelle, en attendant de voir où sa filature le mène, il éprouve la fusion temporelle au ralenti :

---

<sup>606</sup> E. M. Cioran, *La Chute dans le temps*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1995.

<sup>607</sup> C'est nous qui soulignons.

Il la suivit longtemps. Mais elle marchait à pas si menus, si vacillants, qu'il lui semblait faire du surplace. Le temps dans son sillage entraînait au ralenti, s'épaississait, pesait. Le temps progressivement changeait de dimension. Il finit par ressentir l'angoissante sensation que son corps devenait lentement de pierre, que ses pieds se fondaient à l'asphalte. Il voulut cesser sa filature mais il n'y parvint pas. Quelque chose en la vieille l'aimantait, quelque chose en lui de plus en plus têtu s'obstinait à la suivre. (NA, 239-240)

C'est une marche vers le passé, manifestement, une remontée du temps, car la rue est en pente et « il s'essouffait, elle, non » (NA, 240). Arrivé au terme de sa filature, il débouche sur un chantier où l'on avait démoli un ensemble de maisons anciennes. Ici, le temps bascule de nouveau et Nuit-d'Ambre reconnaît dans cet endroit les entrepôts de l'ancienne usine où il avait établi son domaine alors qu'enfant. La vieille devient Lulla, la petite gitane qui lui avait autrefois usurpé le repaire, mais qu'il avait aimée pour sa nonchalance. L'expérience de la confusion s'approfondit, puisque le présent n'a plus l'autonomie que lui prêtait le personnage, mais redevient le point de tangence entre le passé et l'avenir :

Le temps bascula. D'un coup Nuit-d'Ambre se revit dans les bas-fonds de son enfance de sauvage ; les entrepôts de l'usine désaffectée, le vieux bunker au fond des bois, les latrines à la porte branlante percée d'une lucarne en forme de cœur. Hauts lieux de sa colère d'enfant rebelle. [...]

Le temps basculait, entraînait en rotation. Le présent n'était plus qu'un lieu de brassage entre le passé et le futur. Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu retrouva toute sa folie, toute sa fureur d'enfant. (NA, 244)

Cette rencontre est une blessure de mémoire, une ouverture forcée vers le passé depuis longtemps renié. Cela s'opère au cœur même du présent, faisant fusionner les deux aspects du temps afin que la réflexion s'amorce autour des conflits d'enfance irrésolus : « [...] il avait suivi la vieille jusque dans les arrières-cours de sa mémoire reniée » (NA, 245). Quoi de plus explicite ensuite que l'association – à effet stylistique<sup>608</sup> – entre l'adverbe « aujourd'hui » et l'imparfait du verbe « revenir » : « [...] le frère, la mère, le père, – tous, comme il les haïssait ! **Aujourd'hui** encore ils **revenaient** vers lui pour le blesser, le tourmenter, le faire souffrir, – mais jusqu'à quand ? » (NA, 246). Et Nuit-d'Ambre de vouloir exorciser cette souffrance par le crime contre Roselyn Petiou – instant de conflit total avec lui-même et avec les temps qu'il ne peut plus habiter en

---

<sup>608</sup> Apparemment discordante, cette association insiste sur l'effet de continuité propre à l'imparfait et qui l'ancrage dans le présent. Le retour du passé sous la forme de la hantise empoisonne, pour Nuit-d'Ambre, le « temps vierge » qu'il veut à tout prix habiter.



paix. La confusion temporelle se poursuit une fois que sa victime se désigne elle-même, puisqu'il entraîne Roselyn aussi dans le tourbillon temporel d'où émerge « le réveil nauséeux de l'hydre familiale » (NA, 273).

Ailleurs, le temps est habité en paix, mais aussi en perpétuel décalage. Le passé se fonde dans une enfance prolongée à l'infini. Chargé de ce poids léger, mais plus pesant qu'il ne le croit, Jason choisit une vie d'errant qui lui fait connaître la plupart des grandes villes d'Europe. Ce long périple est un songe en mouvement, car il ne fait que suivre un rêve, à savoir celui d'arriver à une montagne – à « la montagne » dit le texte – afin d'y déposer son enfance et assumer sa vie d'adulte. C'est un chemin d'attente régie par le désir :

Il n'avait fait tous ces détours aux quatre coins de l'Europe que pour mieux tourner autour, l'imaginer, la désirer, car il était de ces êtres qui ne trouvent qu'en rêvant, qui n'arrivent qu'en fuyant, – et qui n'aiment que dans l'attente. (NA, 335)

C'est, ensuite, un chemin d'attente qui fait fusionner passé et présent dans cet avenir flou, car sans cesse repoussé. La montagne est le terminus, « l'ultime étape avant la fin de ses sempiternelles vacances » (NA, 341), mais il ne se dépêche pas d'arriver au terme de sa déambulation. L'enfance est un temps de douceur qui le berce toujours et même davantage maintenant qu'il tient de la légende. Cependant, ce n'est pas en termes d'influence qu'il pense ce temps, mais de séduction. Cette *séduction* est à entendre à partir de l'étymologie<sup>609</sup> du substantif : l'enfance *sépare*, *emmène* Jason à l'écart par rapport à son épanouissement personnel inscrit dans une temporalité complète et harmonieuse. Ignorant cela, il se laisse bercer par l'attente de cet avenir auquel il s'adonne pourtant corps et âme et qu'il enrichit de projets avec Baladine. La montagne est le lieu où le passé sera enfin abandonné mais, à son insu, ce dernier travaille en dehors de l'attente, car l'enfance de Jason devient légende et pour lui et pour la sœur de Nuit-d'Ambre. Qui plus est, elle se prolonge par leur projet d'avoir un... enfant :

Cet enfant futur, ils l'imaginaient toujours sous les traits d'une petite fille que chacun modelait selon la figure de l'autre, et ils la surnommaient d'un nom dérisoire et charmant : Lilly-Love-Lake. (NA, 340)

---

<sup>609</sup> « **Sēductiō, ōnis**, f. (*seduco*) **1** action de prendre à part [...]. **2** séparation [...] ». Félix Gaffiot, *Dictionnaire latin-français*, op. cit., p. 1434.

Dans ce contexte, pourtant, le syntagme « enfant futur » est un oxymore, puisqu'elle prête à la... *confusion temporelle* : Jason est un enfant éternel lui-même, ce qui fait de l'enfant futur un simple leurre. C'est bien pour cela que le narrateur omniscient distingue entre la différence d'orientation temporelle qui sépare Jason et Baladine :

Pour elle, il s'agissait juste d'un songe, un beau songe tout de désir. Pour lui il s'agissait d'un songe tout de nostalgie, – une dérive à rebours du désir, lente et infinie. L'enfance s'attardait, magnifique et vivace, dans son cœur, – petite silhouette invisible n'en finissant pas de patiner et de nager avec gracilité en lui. (NA, 340)

Une fois de plus, comme dans le cas précédent de Nuit-d'Ambre, la distinction est faite entre ce qui tient du futur et ce qui tient du passé.

En attendant la « confrontation » avec la montagne, il porte sur ses épaules le poids de l'enfance qui est, en fait, le poids du passé sans perspective de Peter Pan. Pour Jason, même s'il ne veut pas se l'avouer, « la vie est ailleurs »<sup>610</sup>. Car ce qui prolonge son attente est bien l'attardement de l'enfance et de la mémoire : « Lac de sa mémoire, couleur pervenche, se reflétant jusque dans ses yeux » (NA, 340). Sans qu'il s'en aperçoive, l'enfance devient un boulet léger mais pesant, qui lui dicte l'errance dans l'espace et le piétinement dans le temps, avec l'illusion d'une fusion libératrice du passé et du présent dans l'avenir, au terme d'un état engourdi d'attente :

Mais **l'enfance** s'était embarquée clandestinement dans ses yeux, dans ses mains, **elle** continuait à luire dans son regard, à danser dans ses gestes. **Son enfance** n'avait pas renoncé ; **elle** avait traversé toutes les villes sans jamais se départir de sa grâce, de sa désinvolture. Et c'était **elle**, **son enfance** cachée tout au fond de son cœur, qui l'avait talonné jusqu'à ce qu'il quittât les villes et se tournât vers **la montagne**. Malgré tous ses efforts pour devenir adulte quelque chose en lui résistait, il ne pouvait se décider à rentrer tout à fait dans ce monde des adultes, régi par le travail, l'efficacité, le devoir et la responsabilité. Alors il fuyait en douce, louvoyant dans **l'indéterminé du temps**. Toujours il disait : – « **Bientôt, bientôt** je vais arrêter mes grandes vacances et je rentrerai dans mon pays pour commencer à travailler. » Et il accompagnait ce propos flou d'un geste plus vague encore.<sup>611</sup> (NA, 341)

---

<sup>610</sup> Syntagme emprunté, bien évidemment, à Milan Kundera. Cf. *La Vie est ailleurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1976.

<sup>611</sup> À partir des mots que nous avons soulignés dans cet extrait, il est possible de voir comment s'articule la confusion temporelle chez Jason et surtout quel est le poids du passé. Une disproportion est nettement décelable entre le passé bien établi et l'avenir flou : le mot « enfance » et le pronom « elle » qui remplace le même substantif apparaissent trois fois chacun, tandis que la montagne n'est mentionnée qu'une seule fois, suivie plus loin par la reprise de l'adverbe « bientôt » qui la place du côté du projet, donc de l'avenir et de l'attente. Le poids du passé est double et à cela s'ajoute « l'indéterminé du temps » qui fait pencher la balance en sa faveur.

D'ailleurs, c'est en essayant de gravir la montagne que Jason trouve la mort. Le texte précise que cela a lieu « pas même dans les cimes, à mi-chemin<sup>612</sup> seulement » (NA, 392). L'espace, une fois de plus intimement lié au temps, montre combien fragile la fusion temporelle était réellement : tout comme le lieu de sa chute est au milieu du chemin, Jason<sup>613</sup> a vécu dans un entre-deux temporel tout en se donnant l'illusion d'avancer. Il se perd donc au milieu de son attente, entre le passé de son enfance et le futur de sa maturité jamais aboutie.

La confusion temporelle atteint Baladine aussi et c'est à grande peine qu'elle réussit à parvenir au bout de son songe trompeur, dont l'issue était depuis toujours incertaine. Elle doit tirer les conclusions après la mort de Jason, et ce, au terme d'une attente impuissante, car ayant perdu son objet. La fusion du temps dans l'avenir avait, à son insu – et à celui de Jason – changé de cap. Le passé avait envahi, de manière subreptice, l'élan, en le paralysant. Ainsi, une fois de plus, la fusion temporelle dans l'attente s'avère être une *confusion temporelle*, car elle n'est jamais unidirectionnelle :

Baladine n'aurait jamais d'enfant de l'homme qu'elle avait tant aimé, et qu'elle aimait toujours autant. C'était, au fil de ce songe liquide et couleur d'encre, Jason lui-même qui était devenu son enfant. Jason-Love-Lake. *Le songe avait tout confondu* : – le passé au présent, le futur au passé<sup>614</sup>, le fleuve à la mer et la mer aux grands lacs, le réel à l'imaginaire, l'attente à la mémoire, l'enfant à l'amant, et la joie à la peine. Le songe avait tout transfondu : – le désir et l'amour, l'amour et la mémoire, l'absence et la présence, le corps disparu au corps resté en vie. Le songe avait tout apaisé. Un lac s'était ouvert tout au fond de la mer. (NA, 410)

Et, de nouveau, la fusion redevient fission nécessaire, car Baladine s'arrache au mirage et accorde finalement à Jason la place qui s'impose après la perte, à savoir un coin de souvenir : « Jason reposait tout entier dans l'amour de Baladine, – son amour devenu mémoire. Sa mémoire vive » (NA, 410).

Si Jason est un avatar de Peter Pan, *Le Livre des Nuits* met en scène l'attente d'un enfant à proprement parler. L'ambition que nourrit Petit-Tambour d'avoir une

---

<sup>612</sup> Ce détail n'est point arbitraire : Jason est lui aussi à mi-chemin de sa vie, car dans sa trentaine. S'il est juste parvenu au milieu de son existence sans réussir à se défaire de son enfance, « l'âge d'homme » ne sera évidemment jamais atteint. (Clin d'œil au livre de Michel Leiris, *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973).

<sup>613</sup> On lui trouve un descendant dans *L'Inaperçu*, sous les traits de Pierre Zébreuse dont la vie est déambulation au gré du vent : « Rien ne le pousse, ne le presse, rien ne l'anime ni ne l'aimante, il erre plus encore dans le temps que dans l'espace, et cette errance n'est qu'une suite fade de faux mouvements, une fuite, et finalement une ankylose » (I, 56-57). S'il n'est pas concerné par une attente quelconque, le protagoniste souffre lui aussi d'une « torpeur vagabonde » (I, 57).

<sup>614</sup> C'est nous qui soulignons.

petite sœur s'enracine dans la jalousie face à Tsipele et Chlomo dont la relation est très soudée. Amour qui « lui était mystère, et fascination » (LN, 312), il s' imagine le bonheur d'avoir lui aussi une petite sœur qui ressemblerait à sa mère et l'aimerait plus que tout au monde. Son désir le travaille au point où il harcèle sa mère et la bonne nouvelle ne tarde pas à arriver : Pauline porte pour ses noces avec Baptiste l'enfant tant désiré par Petit-Tambour. À partir de cet instant, l'existence du garçon devient attente qui dépasse le niveau du jeu et devient « veille attentive et jalouse » (LN, 312). Cela engendre la fusion temporelle dans la mesure où, tour à tour, présent et avenir accueillent de pied ferme la présence de cette petite sœur rêvée. Tout d'abord, le présent définit la possession et le sexe de l'enfant : « Cet enfant à naître, il **était déjà** sien, et sœur »<sup>615</sup> (LN, 312).

Certes, il ne vit pas un leurre ininterrompu : il lui arrive très souvent de rêver du couple Tsipele-Chlomo sous forme de silhouettes inaccessibles « sur fond de nuit » (LN, 324). Il paraît que les rêves de Petit-Tambour préfigurent ceux, entachés de désir incestueux, que nourrit Charles-Victor dans *Nuit-d'Ambre*. Cela se justifie davantage lorsque le texte informe que ses rêves accueillent également une troisième présence, à savoir celle de la sœur attendue. Le garçon aperçoit désormais un troisième visage, qui est celui d'une petite fille en train de lui sourire. Les détails sont nombreux et surprenants : il la voit qui a de longues nattes blondes et des yeux « en amande, couleur de feuilles mortes » (LN, 324). Cependant, d'autres détails s'ajoutent qui soulignent le défendu d'une relation telle que le garçon s' imagine, mais aussi l'incertitude de l'aboutissement de son attente. Ainsi, le visage souriant de la fille le regarde toujours de derrière les carreaux d'une vitre embuée. Ses rêves prennent toujours fin lorsqu'il s'approche de cette fenêtre pour l'ouvrir et mieux voir la fillette. Mais il n'en démord pas pour autant et l'attente fait alors fusionner le temps dans un avenir proche et certain : « Il attendait. **Bientôt elle serait**<sup>616</sup> là, toute à lui, rien qu'à lui » (LN, 325).

---

<sup>615</sup> C'est nous qui soulignons. Ce sont, évidemment, ce verbe utilisé à imparfait et l'adverbe « déjà » qui précipitent l'avenir dans le présent. Petit-Tambour fait comme si l'avenir n'apportait que la confirmation de ce qu'il attend et croit posséder.

<sup>616</sup> Comme auparavant, cet avenir est précipité par l'adverbe « bientôt », ce qui augmente en même temps la certitude de l'assouvissement du désir.

### 3.2 Mirages d'outre-temps

Dans le chapitre précédent, il nous a été possible de mettre en évidence la fission du temps opérée par l'attente chez Ambroise Mauperthuis, pris d'un désir de possession, tout en soulignant l'inconstance de sa perception temporelle. Paradoxalement, par endroits, son attente malade de récupérer le corps perdu de Catherine arrive à dessiner également la fusion temporelle. Cela s'enracine dans le même instant de folie amoureuse et de colère qui le saisit lorsqu'il voit la belle femme gisant dans l'herbe, poignardée à la gorge par son mari. Beauté tardive, beauté surtout refusée, qui lui échappe, elle le tourmente à partir du moment où s'impose à lui. Le matin du crime est aussi le matin de la fulguration amoureuse d'outre-mort. Ce matin devient référence temporelle pour Ambroise Mauperthuis, car c'est un instant de résurrection amoureuse qui met le temps en suspens en faisant fusionner la durée dans le passé de la séduction. Ambroise attend Catherine depuis l'instant où elle s'est révélée à lui et, ce faisant, transforme son existence en passé perpétuel : « Le matin du crime. Il y avait déjà plus de trente ans de cela. Mais Ambroise Mauperthuis ne prenait plus, depuis ce matin-là, la réelle mesure du temps » (JC, 146). Les références à la vie secrète et obscure qu'aurait prise Catherine se multiplient et tout converge vers un passé tentaculaire :

Catherine à jamais demeurée jeune, douée à travers les années de sa bouleversante beauté et de son regard vert. Catherine qui aurait repris vie sous la terre de la berge jusqu'à la rivière, et se serait glissée dans l'eau et aurait nagé à contrecourant pour remonter jusqu'aux forêts du haut Morvan. Jusqu'à ces forêts de Corvol devenues celles de Mauperthuis. (JC, 147)

Il apparaît que le passé rajeunit dans la perception de Mauperthuis et nourrit son attente que nous avons appelée *à rebours*. Ainsi, il réussit à infiltrer le présent, d'autant que la juste mesure du temps n'est plus prise. En regardant le cercueil où est allongé Vincent Corvol, il imagine Catherine en train de courir dans les forêts qui maintenant lui appartiennent, en essayant d'échapper à son mari qui la poursuit. Dans sa fuite, les branches des arbres lui accrochent la robe qui se déchire en lambeaux, la laissant toute nue. C'est ainsi qu'elle s'appuie contre un arbre dont le tronc s'ouvre et l'enserme comme un cercueil. La pensée d'Ambroise se brouille et il confond son corps et celui d'un chêne. Cette méprise se prolonge, cependant, à un autre niveau temporel, à travers

un usage très habile des temps verbaux<sup>617</sup> : le présent de l'imagination se mue imperceptiblement en passé, suggérant de nouveau le glissement de la fusion vers la *confusion temporelle*. Cette confusion est également explicitée par le prolongement à l'infini du matin mentionné plus haut :

Et cette lointaine aube de printemps se confondait avec cette présente matinée de septembre. Les matins confluaient par-delà les années, – eaux vives et glacées charriant dans leur courant les mêmes corps à jamais. (JC, 146)

D'ailleurs, les références se multiplient dans le roman par rapport à cette disjonction temporelle capable de court-circuiter la durée. En écho aux multiples renvois concernant la vigueur de Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup jusqu'à la fin de sa vie, dans *Jours de colère* il est fait mention de la confiance qu'a Mauperthuis dans sa force malgré l'âge avancé. S'il semble puiser dans quelque fontaine de jouvence, la source de cette dernière est à chercher toujours du côté du passé et, plus précisément, du même matin. Jeune, il veut l'être afin de « revivre » sa vie aux côtés de Camille-Catherine qu'il appelle sa « Vive ». Mort et vie confondues<sup>618</sup> sous les traits de sa petite-fille, cela ne surprend pas que Mauperthuis s'attende à pouvoir aligner jeunesse et vieillesse :

Il ne pouvait rien imaginer d'autre que cela : jour après jour, lui et la Vive, saison après saison, année après année. Car il ne prenait plus en considération son âge que celui de Camille. Il était déjà vieux, – mais puisque la vieillesse n'avait aucune prise sur lui, puisqu'il demeurait aussi robuste, aussi vaillant que du temps de sa jeunesse, puisque son âge s'était figé un matin de printemps sur les berges de l'Yonne, qu'est-ce que cela faisait ? Il se sentait de force à vivre encore des années par dizaines. (JC, 219-220)

Après avoir tué Camille et Simon, Mauperthuis ne fait que glisser davantage dans la folie de cette attente où les axes du temps fusionnent dans un passé qu'il croit pouvoir ressusciter. L'absence prolongée de Camille-Catherine ne bouleverse pas sa vie ;

---

<sup>617</sup> Le fragment en question, assez long, mérite d'être reproduit en entier. La mise en évidence des temps verbaux nous appartient : « Catherine courant dans les forêts. Dans ses forêts à lui. Elle **court**, elle **fuit** l'époux qui la **pourchasse**. Sa robe **se déchire** aux branches et aux ronces. Catherine, nue, s'appuyant contre un chêne et frappant son tronc de ses poings jusqu'à ce qu'il **craque**, **s'ouvre** et l'**enserre** en lui. Et le chêne habité par le corps de Catherine se serait arraché à la terre pour se mettre à marcher, pour s'en aller parcourir le monde, et à la fin venir se coucher là, sous ce drap de velours noir. La pensée d'Ambroise Mauperthuis **se brouillait**. Il **confondait** son propre corps et celui d'un chêne de la forêt de Saulches. Il **était un arbre** de chair et de sang hanté par la beauté de Catherine » (JC, 147).

<sup>618</sup> « C'était lui qui avait créé Camille. C'était lui qui avait arraché à la mort la beauté de Catherine et lui avait rendu la vie, la lumière. C'était lui qui avait aboli le crime commis par Vincent Corvol [...]. C'était lui, Mauperthuis, qui avait porté en terre le corps de Catherine et qui, à force de volonté, de ténacité, avait fait se relever ce corps. C'était lui qui avait extirpé des entrailles desséchées de la grise Claude Corvol ce corps tant désiré. Ce corps glorieux, Catherine-Camille, sa Vive » (JC, 220).

d'ailleurs, la folie l'empêche d'accepter le double crime et Ambroise est persuadé d'avoir en fait tué Simon... par deux fois. Ainsi, il reste inébranlable dans son attente qui n'est à aucun point déracinée de son *passé momentané* : « Et il y avait Ambroise Mauperthuis qui attendait la Vive. Sa Vive aux yeux de Vouivre, sa Vive au corps de Vouivre » (JC, 341). Cependant, la fusion temporelle hérite de la *confusion temporelle* et le texte insiste de manière appuyée là-dessus. Tout d'abord, la présence de la Vive se propage, à partir du matin de sa mort, jusqu'au plus intime du présent et à fleur d'avenir. Le temps verbal unique en témoigne on ne peut plus explicitement :

La belle que voilà, la belle qui **gît** là, sur les berges de l'Yonne, dans les eaux de la Cure, la belle qui **va** là, qui **va** ci, la belle qui **nage** dans toutes les rivières, qui **court** dans toutes les forêts. (JC, 341)

Comme Mauperthuis, sa belle ne peut avoir qu'un âge prolongé à l'infini, l'âge qu'elle avait le jour de sa mort : « Les Vouivres ne meurent pas, elles ne vieillissent même pas. [...] Les Vouivres sont d'immortelles Vives » (JC, 342). Le temps est envisagé dans un mouvement cyclique propre à accueillir la présence révolue et convoitée de Catherine et « le passé va reprendre dans le futur, comme si celui-ci en était la répétition immédiate »<sup>619</sup>. Les dimensions du temps fusionnent dans le cercle décrit par une ronde de la durée abolie<sup>620</sup> : « Elles entrent dans le monde comme dans une ronde, elles entrent dans le temps comme dans une danse » (JC, 342). Enfin, passé révolu et avenir potentiel arrivent à se joindre afin de parfaire la confusion temporelle : « La belle qui fut là sera à nouveau là » (JC, 342). Certes, il lui arrive parfois de s'inquiéter, car, à force de vieillir, il entre en agonie. Le présent est vide et l'absence s'aiguise jusqu'au plus vif du doute. L'attente subit la déception de ne pas se voir assouvie et le sentiment du temps irréversible perce, de temps à autre, jusqu'à la conscience de Mauperthuis : « Jadis, – la belle qui fut là. Où donc est-elle allée ? Elle dort, dit le vieux qui entre en agonie » (JC, 344).

Lors de ces moments de doute, l'avenir n'est même plus envisagé et la confrontation oppose le passé au présent. En fait, le présent n'est qu'un « miroir aux alouettes », car la présence de la Vive est fantomatique :

---

<sup>619</sup> Georges Poulet, *Études sur le temps humain IV. Mesure de l'instant*, op. cit., p. 326.

<sup>620</sup> Cela rejoint, à maints égards, la pensée de Pascal Quignard : « Le temps n'avance pas, il s'incrute, il s'encercle, s'additionne sans avant ni après ». *Sur le jadis. Dernier royaume II*, op. cit., pp. 41-42.

C'est qu'elle s'en revient, sa Vive, la voilà qui approche, elle traverse les murs de sa cambuse. [...] Elle traverse les murs, elle traverse le vieux, elle se penche à peine et d'un geste léger elle cueille son regard [...]. (JC, 344)

Finalement, c'est le passé qui l'emporte, tandis que le présent – et, implicitement, le futur – font plus que fusionner : ils chutent au cœur du révolu : « La belle que voilà et qui déjà s'en va » (JC, 344). Cet instant est bien celui de la mort d'Ambroise Mauperthuis qui n'arrache pas le dernier souffle à un vivant, mais à un mort mal mort refusant depuis toujours de « lâcher ces grains si durs et luisants de sa folie, ces grains qu'il a polis dans sa colère comme Edmée a poli les grains de son rosaire à force de prières » (JC, 345). La vérité ultime se révèle à cet instant même : Mauperthuis avait toujours vécu hors du temps, au plus profond du passé vu comme point de non-retour : le jadis. Et c'est bien ce jadis vu comme « passé qui s'ajoute à l'origine<sup>621</sup> » qu'il essaie de protéger une dernière fois, mais aussi de fuir, car le sachant irréversible : « [...] c'est que pour lui jadis n'est pas encore assez. Jamais assez » (JC, 344).

Dans le même livre, le dernier chapitre nous informe que « là-haut, au Leu-aux-Chênes, ils étaient trois à être entrés dans l'attente. Dans la folie de l'attente. Dans l'attente de ce qui ne peut plus arriver, car a déjà eu lieu » (JC, 337). Autrement dit, trois personnages qui envisagent la temporalité par le biais d'une fusion vers le passé de l'accomplissement de l'action, tout en confondant le révolu et l'encore possible. À part Mauperthuis, ce chapitre parle d'Edmée Verselay et d'Huguet Cordebugle. La première, restée seule après la mort de sa fille, attend l'heure de sa comparution devant la Vierge à laquelle elle avait voué un culte indéfectible tout le long de sa vie. Et là réside le paradoxe : en attente depuis toujours, elle ne change pas de cap, ce qui instaure un anachronisme empreint de mysticisme. L'absence de Reine n'engendre pas chez elle, comme chez Ambroise, une mise en attente d'impossibles retrouvailles. C'est la mère qui veut aller rejoindre sa fille au moment choisi par le Très-Puissant. À cette fin, Edmée Verselay se claquemure davantage dans la foi qui avait toujours été son lot :

Elle attendait dans sa Ferme-du-Bout l'heure de s'en aller enfin rejoindre sa fille. Elle attendait l'appel en égrenant son vieux rosaire à la gloire toujours neuve de la Très Miséricordieuse Vierge Sainte et Consolante. Elle attendait un appel qui n'avait jamais cessé de l'habiter, elle attendait ce qui depuis toujours l'appelait et à quoi elle avait toujours répondu. L'éblouissement et l'évidement de son attente, l'assomption de son attente. (JC, 337)

---

<sup>621</sup> *Ibid.*, p. 39.



Le troisième personnage surpris en attente à rebours est Huguet Cordebugle, qui mène une vie plus solitaire que jamais dans la Ferme-du-Milieu. De manière plus explicite que dans le cas d'Edmée, le texte nous fait savoir qu'il n'est point immobile dans sa solitude, puisque ses pensées divaguent sans cesse dans le passé chargé de souvenirs à forte charge érotique. Homosexuel inavoué, Huguet « ne maraudait plus que dans le passé, il revenait sans cesse épier dans sa mémoire les images qui s'y étaient fichées » (*JC*, 340). Il s'agit d'images de Simon – et de Simon tout seul – comme corps de désir surpris dans diverses hypostases<sup>622</sup>. La perception du temps chez Cordebugle fait converger les axes du temps vers le passé des apparitions successives. Il attend une émergence miraculeuse de ce corps désiré, offert à chaque fois au regard comme interdiction et attisement. Comme Ambroise Maupérthus face à la mort de Catherine, Huguet Cordebugle ne peut se résoudre à la mort de Simon et c'est pourquoi son guet obstiné n'est qu'un leurre par lequel il se laisse bercer à l'instar du vieux. La confusion temporelle s'installe une fois de plus au cœur de son attente : le passé ne rend jamais ce qu'il enlève à la réalité, mais le souvenir est, pour Huguet, « le seul paradis d'où il ne peut être chassé »<sup>623</sup>. En même temps, il prend soin d'épurer ce souvenir, en élaguant la présence encombrante de Camille. Si Ambroise a l'impression d'avoir tué Simon par deux fois, Huguet voit dans la fille de Claude Corvol un double du jeune homme, un reflet le suivant simplement comme un hymne de plus à sa beauté :

Simon dont il attendait une nouvelle apparition, une nouvelle métamorphose. Simon qui avait disparu un soir d'hiver à dos de bœuf, et qui était revenu au cœur du printemps aux côtés de ce bœuf. Simon qui avait disparu dans une traînée de fleurs, qui avait plongé dans l'eau du torrent. Simon qui reviendrait au fil de l'eau. En une autre saison. Huguet Cordebugle attendait son retour. La chambre était prête. (*JC*, 341)

---

<sup>622</sup> « Images de Simon nu dans l'herbe du pré de la Ferme-du-Pas, de Simon sur la route aux côtés de Rouzé, de Simon-l'Ecorché à la peau ruisselante, flamboyante, de Simon dédoublé qu'il avait recueilli, caché, dont il avait fleuri le corps. Simon disparu au matin, laissant vide le lit jonché de fleurs fanées. Simon précipité par la pluie, la forêt, dans le lit du torrent hérissé de cailloux. Simon-l'Emporté, Simon le jumeau, Simon qui ne tenait jamais en place, qui surgissait toujours à l'improviste, doué à chaque fois s'une beauté nouvelle, stupéfiante » (*JC*, 340-341). Il est à remarquer dans ce fragment la répétition obsédante du prénom (il y apparaît pas moins de neuf fois !), répétition qui nourrit l'attente-désir de retrouver ce corps défendu. À cela s'ajoutent les renvois au corps comme objet du désir à travers la nudité dans un cadre bucolique ou bien comme destinataire d'un message amoureux à travers les fleurs et, enfin, à travers l'éblouissement face à sa peau ruisselant du sang de Rouzé.

<sup>623</sup> Cf. « Le souvenir, dit Jean-Paul, est le seul paradis d'où nous ne pouvons être chassés. Cela peut être vrai parfois. Mais plus généralement, le souvenir est le seul enfer auquel nous sommes condamnés en toute innocence ». Arthur Schnitzler, *Relations et solitudes : aphorismes*, Paris / Marseille, Petite Bibliothèque Rivages, 1988, p. 104.

Pour quelqu'un ayant perdu sa gloire d'autrefois, le passé est une source de mirages qui empiètent sur le devenir. Le passé d'Ambroise était celui d'un corps de désir à jamais perdu ; celui de Mahaut des Foulques dans *Nuit-d'Ambre* est centré autour d'elle-même. Elle ne vit que par des accès de nostalgie engendrant une vie mnésique parallèle à l'existence présente ; Mahaut est prisonnière dans une cage dorée bâtie par elle-même, où elle caresse inlassablement les charmes d'un nouveau jadis « jamais assez ». Ce qui compte, c'est « son passé, sa jeunesse, sa vie de là-bas », « son autrefois d'Extrême-Orient, sa gloire de Blanche aux colonies » (NA, 65). Vivant en dehors de la durée des autres, en décalage par rapport à soi-même, elle se prête « un âge et un passé aussi fantaisistes que son nom » (NA, 58). L'histoire de Mahaut est truffée de renvois au travail de mémoire qu'elle pratique de manière quasi ininterrompue, à travers son inspection minutieuse. Cette démarche est, en fait, l'expression d'un état d'attente à rebours, qui se donne pour but d'isoler et de raviver le passé. Cela se justifie par l'insistance sur ses ambitions perceptives – revivre les sensations d'autrefois – qui impliquent un niveau élevé de détails et surtout par l'extrême attention<sup>624</sup> avec laquelle Mahaut inspecte ses souvenirs. L'effet est celui d'une fusion : le présent est celui de la remémoration qui se veut fidèle, mais qui finit toujours par être saccadée, tandis que le futur n'a pas raison d'être puisque tout doit converger vers un « Là-Bas » spatial et temporel à la fois. Ainsi, présent et futur n'existent que de manière extérieure à la durée précise où Mahaut veut s'inscrire.

La fusion temporelle et la convergence de l'existence vers le passé s'effectuent à travers plusieurs étapes qui mettent en valeur le désir du personnage de revivre un temps révolu. Tout d'abord, Mahaut s'enferme périodiquement chez elle pour une durée indéterminée pouvant s'étaler sur plusieurs semaines. Au terme de cette « hibernation » où l'on peut voir un *regressus ad uterum*, elle se met à « marcher à l'aventure parmi les champs et les forêts » (NA, 58), en babillant et en agitant sans cesse la tête à la manière d'un enfant. Symboliquement, elle s'impose une remise au monde, un réenfantement au bout duquel l'usage de la parole est perdu : ceux qui l'entendent ne comprennent rien à ce qu'elle semble vouloir dire. Ses pas la portent ensuite vers « les lieux d'eau, – les étangs, les mares, et surtout les berges du fleuve » où s'arrête sa course puisqu'elle y passe des heures immobile « dans la pénombre des bords de l'eau à moduler discrètement son chant étrange, monotone » (NA, 59). Source de toutes choses, l'eau est

---

<sup>624</sup> Rappelons que le verbe *attendre* vient du latin *attendere* qui signifie « faire attention ».

un principe maternel<sup>625</sup>. C'est, de nouveau, l'idée de résurrection qui y est contenue et, par conséquent, celle d'une seconde chance à se forger un passé ou, mieux, *le* passé que Mahaut désire revivre. Cette interprétation possible se double ensuite de l'idée de passage, qui lui est plus ou moins contradictoire : l'eau du fleuve évoque l'écoulement unidirectionnel du temps. Ainsi, la modulation du « chant très lancinant de sa mémoire » (*NA*, 59) au bord du fleuve est une lutte contre la fuite du temps elle-même. Lutte acharnée, puisque le mot *mémoire* est utilisé de manière obsessive et cela a pour but l'intronisation du passé comme temps d'existence et conteneur de bonheur attendu :

Sa **mémoire** ; son amour, sa douleur. Sa **mémoire** encombrée de forêts sombres et bruisantes, saturée de moiteurs et d'odeurs lourdes jusqu'à l'écœurement, au délice, – écrasée de pluies chaudes. Sa **mémoire** baignée d'ombres vertes, presque noires, et de lumière aqueuse froissée par les oiseaux. Teck teck teck tiri tiri ti... Sa **mémoire** éclaboussée de taches écarlates, – fleurs de flamboyants et de tamariniers, feux d'arbres et de lianes allumés dans la jungle, flaques de sang et toits de tuiles rouges, buffles aux flancs couverts d'argile, – et le fleuve, gigantesque, roulant ses lourdes eaux couleur de brique. Sa **mémoire** rougie comme une bouche de mendiant chiquant sans fin sa feuille de bétel. Ouïd ouïd ouïd... **Mémoire** en crue de boues et de désir à l'abandon. (*NA*, 59)

Cette mémoire affective est visitée à rebours et le désir de Mahaut est de s'en laisser submerger, bâter pour réussir à dominer le temps et à l'obliger de remonter son cours. Il ne s'agit pas d'une démarche passive, car cela ne peut se faire automatiquement, mais de la démarche active et pénible d'un Sisyphe ne comptant plus les jours de son effort répétitif. Le passé n'est pas seulement sondé, mais ravivé par la mémoire et vécu à répétition par anamnèse forcée. Ce que vit Mahaut peut également être une extase mnésique, puisqu'elle est égarée d'esprit et transportée hors de soi. Lors de ces moments, la femme perd les repères temporels, les dissout en la masse informe d'un passé qui fait une large place à la légende :

Elle restait là, des heures durant, à contempler le fleuve, à hâler (sic) sa mémoire à contre-courant de l'eau, du temps, de l'histoire. Elle restait là jusqu'à renverser le cours de l'eau, le cours du temps et de l'histoire ainsi que la rivière Tonlé Sap, en période de crues, inverse soudain son cours [...]. Elle remontait les jours, retournait vers ses hiers

---

<sup>625</sup> Cf. « Dans les traditions juives et chrétiennes, l'eau symbolise d'abord l'origine de la création. Le **men** (M) hébreu symbolise l'eau sensible : elle est mère et matrice ». Jean Chevalier ; Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 375.

révolus, vers son bonheur perdu. Elle retournait vers sa jeunesse, elle se noyait<sup>626</sup> dans sa légende. (NA, 59-60)

Non seulement le futur fusionne dans le passé, mais il s'y enlise surtout, car Mahaut n'échappe jamais à son jeu<sup>627</sup> de perte de soi par « le chant de sirène du passé » (OM, 42). Cela est suggéré par une référence spatiale et végétale : le passé est une forêt obscure où les sentiers s'entrecroisent et ne mènent nulle part. C'est un espace où l'on s'engouffre avec délice, avec désespoir – espoir aussi – et que l'on est plutôt pressé de revisiter que de quitter. Mahaut vit par fascination aveugle pour ce qui n'est plus, pour ce qui n'est surtout pas cohérent en dépit de ses efforts :

Les forêts sans lumière, sans air ni sentiers. Forêts de sa mémoire. Impénétrables, suffocantes. Quelque chose d'elle, cependant, s'était perdu là-bas. Quelque chose d'elle était resté là-bas [...]. Quelque chose d'elle n'en finissait pas de retourner là-bas [...]. Sa mémoire à voix basse scandait sa mélodie, traquait dans la pénombre du passé la touffeur de l'oubli, le surgissement furtif de quelque image perdue, quelque sensation révolue. (NA, 61)

C'est ainsi qu'elle n'arrive plus à quitter le dédale de ce « Là-Bas, au temps de sa richesse, au temps de son bonheur, de sa jeunesse » (NA, 66) et qu'elle s'enlise finalement dans cet espace-temps du perdu. Les pages du livre consacrées au développement de son histoire s'achèvent sur cette idée d'immobilité de la durée (« Son cœur était resté Là-Bas, du côté de l'Orient, et ne voulait pas regarder du côté du Couchant. Son cœur n'appartenait qu'à sa mémoire. » (NA, 67)) et de fusion temporelle (« Son passé lui suffisait, sa mémoire lui tenait lieu de présent et de futur. Sa mémoire, – sa fable, son éternité » (NA, 67)).

Démarche vouée à l'échec, la fusion temporelle est cependant le baromètre d'une attente acharnée. Ciblant son objet, cette dernière déforme la durée afin de le

---

<sup>626</sup> Sa folie ne laisse pas indifférents les gens du pays : « On doutait de son nom, on cancanait sur son passé, on se moquait de ses accoutrements et plaisantait de sa peau trop blanche [...] » (NA, 60). Comme pour nombre de personnages peuplant le monde romanesque du diptyque des *Nuits*, on lui invente un surnom en accord avec démarche mnésique lui faisant plonger dans les eaux profondes de son passé : « Maboul de Floe » associe donc la folie et le bruit d'un corps tombant dans un liquide, ce qui s'accorde parfaitement avec la « noyade » dans sa propre légende.

<sup>627</sup> Ce jeu de la perte de soi a un ascendant beaucoup plus profane : Mahaut, nous apprend le texte, vit dans la nostalgie d'une vie aisée qu'elle-même avait perdue aux jeux de hasard. À la manière de Frédérique dans le roman d'Emmanuel Carrère, *Hors d'atteinte* (Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989), elle développe une fascination pour « cette invitation à tout perdre, à se perdre » (NA, 66), mais la porte plus loin dans la mesure où elle cultive perpétuellement « cette langueur délicate de se sentir dans un ailleurs de légende » (NA, 66).

rendre accessible ou, au moins, afin de donner l'impression qu'il pourrait l'être. Tour à tour, chacun des trois aspects du temps est investi d'une hégémonie absolue, tandis que les deux autres s'effacent à son profit. Ainsi, le passé peut devenir le temps absolu de la fascination et de la paralysie temporelle pour un Ambroise Maupertuis ou bien peut se faufiler jusqu'au plus profond du présent et le charger d'immobilité, en rendant caduc l'avenir, comme chez Jason. Rebelle à sa mémoire, Nuit-d'Ambre adopte une attitude à la fois radicale et prudente, refusant de prêter l'oreille au « chant de sirène du passé » (*OM*, 42) et écartant tout avenir chargé de responsabilités. Seul reste le présent, lui aussi réduit à l'instant habité avec nonchalance, au gré du hasard. Malgré lui, cependant, le personnage se laisse prendre à son propre leurre, car il n'échappe jamais à une durée qui lui est en permanence consubstantielle. Qui plus est, la fusion du passé et de l'avenir dans le présent n'est pas authentique, puisqu'il ne renonce point à attendre le jour où Baladine pourrait devenir son amante. L'objet de son désir est emprunté au passé familial, tandis que sa possession tiendrait d'un temps futur. L'échec guette les adultes comme les enfants et, de ces derniers, Petit-Tambour est celui qui investit successivement le présent et l'avenir d'une présence incertaine, à savoir celle de sa sœur non encore née, pour aboutir, au terme de son attente, à une déception : il aura un frère. Si l'attente a ce pouvoir de démarquage temporel, toutes les situations l'illustrant s'accordent pour montrer que la fusion est, en fait, confusion : le temps ne peut être habité exclusivement au passé, au présent ou bien au futur. D'une manière ou d'une autre, l'entreprise des personnages est destinée à la rechute dans la durée existentielle.

#### **4. Le trou noir de l'attente**

Après l'ouverture temporelle engendrée par l'attente sous la forme d'une « fission » mettant en valeur tour à tour chacun des trois axes du temps, et après la condensation temporelle valorisant un seul de ces axes, il existe une troisième situation où l'attente abolit tout simplement le temps. Le syntagme maître pour cet encadrement temporel de l'attente est le *hors du temps*. L'abolissement n'est cependant pas surpris uniquement dans l'état et n'engendre pas toujours la passivité. L'attente, dévidée de temps, reste cependant un principe actif, la plupart des personnages s'entêtant à la

prolonger alors même que les raisons manquent. Principe actif, elle l'est ensuite parce que le temps n'est pas seulement aboli d'un coup, mais *s'abolit*. Les références ne font pas défaut qui insistent sur le processus de *détemporalisation*, sur l'idée de ralentissement qui glisse vers l'immobilité. Cela se justifie surtout lorsqu'il s'agit d'un choix : c'est le cas des enfants attardés sur eux-mêmes afin d'être reconnus par des parents abandonniques dont ils attendent le retour. Ensuite, la folie consistant à attendre ce qui ne peut plus advenir, car ayant déjà eu lieu, prend des teintes thérapeutiques quand le personnage en question languit – acte en marge du conscient – afin de retarder un instant passé à valeur traumatique, mais précédé d'un bonheur qu'il veut revivre. Dans la plupart des cas, cependant, le temps se résorbe dans l'attente après une perte – le plus souvent celle d'un être cher. La majorité des personnages concernés sont des hommes ayant perdu leurs épouses ou compagnes ou ayant été quittés par elles : Nuit-d'Or, Théodore, Baptiste sont tous mis en situation de voir s'effondrer leur monde – et le temps avec lui – après la mort de leur femme. Pourtant, chacun s'entête, à sa façon, à persister dans un état d'attente fait justement de temps broyé sans cesse. Prokop Poupa le fait aussi et Gabriel se range à ses côtés, malgré lui : sa vie s'articule autour de menues curiosités et d'attentes concernant ses voisins mais, essentiellement, il ne fait que tuer le temps. Les femmes sont à leur tour mises en pareilles situations : Noémie attendant le retour de Théodore-Faustin ou Déborah celui de Bolesław. Cette expérience temporelle que vivent tous les personnages mentionnés – et ils ne sont pas les seuls –, pourrait, selon nous, être parfaitement illustrée par la métaphore d'un *trou noir de l'attente*, car il s'agit bien d'une expérience chronophage. L'attente tourne dans le vide, mais entraîne dans son tourbillon les repères temporels qui séparent passé, présent et futur. Le *hors du temps* est l'effet du broyage des trois dimensions temporelles. Le trou noir les rend caduques, puis indistinctes. Mais cette métaphore évoque aussi l'enlèvement : ses « prisonniers » ont du mal à s'y arracher, captifs qu'ils sont de cette singularité immobilisante non seulement du temps, mais de tout leur être.

#### 4.1 Couple brisé et implosion du temps

Chez Sylvie Germain, le couple n'est pas uniquement l'union du corps et de l'esprit – ou bien espoir que cette union soit parfaite –, mais également métaphore d'une harmonie temporelle étayée sur le bonheur de traverser les années à deux. Cette

dynamique de l'amour-temps est, pourtant, souvent mise à mal, et la séparation, quelles qu'en soient les raisons, est à l'origine d'une crise temporelle doublée de l'attente de la réparation, alors même que cette dernière n'est plus possible.

Si, pour les enfants évoqués au début de l'analyse, le refus de grandir s'enracinait dans une folie innocente, il arrive que cette dernière touche de manière définitive et, surtout, aggravée les adultes. Une situation symptomatique de l'attente inutile concerne Margot Pénier dans *Le Livre des Nuits*. Nous avons montré comment, à partir du jour où Guillaume lui peint le corps, elle tombe éperdument amoureuse de lui. Comment ensuite cet amour se décline dans l'attente des noces et comment l'espoir s'effondre lorsque le futur mari prend peur et s'éclipse à la dernière minute. Frappée de folie lorsqu'elle apprend la nouvelle de cet abandon, Margot vit ensuite dans la recreation du jour des noces jusqu'à l'approche de l'instant traumatique. Le ralentissement du temps comme ruse d'enfant en ce qui concernait Léger est repris dans le cas de Margot sous forme de lenteur malade frôlant l'arrêt. Elle attend « l'heure sacrée de l'union » (*LN*, 195) au cœur même d'un trou noir où le temps de toute durée se dissout. Cette dissolution est exprimée de manière très belle par un fragment dont le rythme épouse la lenteur, puis va se figer dans le « sommeil » du temps :

Elle rouvrit les yeux lentement, très lentement et puis se redressa sur son lit plus lentement encore. Tant son corps que sa voix se mirent ainsi à décomposer gestes et mots au ralenti. Un ralenti au bord de l'immobilité et du silence où le temps s'ensommeilla.<sup>628</sup> (*LN*, 195)

Plus loin, le texte fait explicitement référence à l'absence totale du temps et à l'enlèvement existentiel de la jeune femme qui ne vit qu'en perte progressive d'elle-même :

Seule la Maumariée *continuait à se tenir hors du temps*<sup>629</sup>, traînant tout le jour sa folie et ses jupons à travers le pays pour aller regarder passer le train qui filait à travers champs vers cinq heures de l'après-midi en direction de cette ville magique où l'attendait sa nuit

---

<sup>628</sup> Les mises en évidence nous appartiennent. La construction de ce fragment épaulé l'effet de lenteur qui se fige dans l'immobilité. La répétition est le procédé de base qui établit des degrés différents de cette involution : l'adverbe « lentement » est repris pas moins de trois fois dans la première phrase. L'anadiplose fait que le mot « ralenti » est employé deux fois, de manière très rapprochée, tandis que l'assonance suggère la fermeture du temps, le sommeil de la durée.

<sup>629</sup> C'est nous qui soulignons. Ce syntagme est, à tous égards, fait de termes contradictoires : la continuité exprimée par le verbe s'oppose à l'atemporel qui caractérise la vie de Margot. En même temps, l'acharnement dont témoignaient Léger et Loulou se fait sentir par l'infinitif du verbe pronominal employé au milieu. Le trou noir de l'attente est, en général, une singularité temporelle en soi.

de nocés. Les années ne se mesuraient pour elle qu'à l'usure de ses jupons ; chaque année il en tombait un en lambeaux. (*LN*, 221)

Une même attente hors du temps est celle vécue par son père, Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup, à partir du moment où il apprend la mort de Ruth et de leurs enfants à Sachsenhausen. « Nom définitif », « nom annulatif<sup>630</sup> raturant d'un seul trait les noms de Ruth, Sylvestre, Samuel, Yvonne et Suzanne » (*LN*, 312), Sachsenhausen engloutit également le temps. Cela commence par une vie en rupture avec le monde, puisque l'absence désormais éternelle de sa dernière femme et de ses enfants jette « le monde plus bas que terre, plus bas que rien », dans « les ténèbres et le mutisme » (*LN*, 322). Sachsenhausen est un nom qui s'impose en effaçant les autres et mobilisant l'esprit pour une cadence de l'irrévocable : « Ce mot lui martelait l'esprit sans répit, nuit et jour, à l'exclusion de tout autre mot » (*LN*, 322). Vérité assourdissante au cœur du silence, la répétition instaure un état d'attente dépourvue d'objet, sans que le personnage réussisse à accepter la perte<sup>631</sup>. Le martèlement impose donc un rythme désespérant par sa régularité, mais nullement inscrit dans une temporalité. Au contraire, les battements du cœur qui ne marquent plus la vie, mais la survie<sup>632</sup> dessinent un « rythme aveugle » (*LN*, 322) brassant de manière indéfinie les semaines et les mois. La disparition définitive de la femme la plus aimée du patriarche Péniel plonge ce dernier dans une temporalité indifférente à toute orientation et à tout passage, braquée sur le néant :

Il ne connaissait plus ni la faim, ni le sommeil ni la soif. Il ne souffrait même pas. Il était comme en deçà ou au-delà de la souffrance. Il avait basculé dans une zone néante. Il subissait le terrible écoulement du temps, heure par heure, seconde après seconde. Un temps déjeté hors du temps, évidé de durée, – nul. Sachsenhausen. (*LN*, 323)

---

<sup>630</sup> Ce nom « annulatif » semble être un écho à l'épigraphe de René Daumal placée au début du livre, bien que nous ayons montré comment cet extrait anticipe plutôt la révolte contre le silence de Dieu à travers la négation de Son nom.

<sup>631</sup> L'acceptation de cette perte s'avère d'autant plus difficile que Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup s'était laissé prendre au jeu de l'attente grâce à Pauline. Les douleurs aiguës à l'œil gauche, signes marquant la disparition de ses enfants, n'ont plus d'effet sur lui, car il refuse d'y lire le verdict de la mort. La vérité s'impose alors de manière tellement brutale, qu'elle lui dévoile le néant : « Il ne pouvait pas ne pas voir, voir cela même qui ne se laisse pas voir, – voir le néant même de tout voir » (*LN*, 323). En même temps, ne serait-elle pas, la reprise obsédante du verbe « voir » (pas moins de cinq fois !), un signe que son attente perdure encore, refusant la résignation ?

<sup>632</sup> C'est l'absence du goût pour la vie qui est l'enjeu de ce nom qui instaure une passivité du corps et de l'esprit à la fois. Les références sont à trouver plus loin dans le texte : « Il ne s'appartenait plus, ne pensait plus, ne sentait plus. Il subissait. Sachsenhausen. Sachsenhausen. Il subissait l'épreuve de la nuit absolue, – la Nuit où tout a disparu » (*LN*, 323).



Pourtant, cette « incarcération dans le néant »<sup>633</sup> n'est pas immobilisation, car sa dynamique repose sur la même *singularité gravitationnelle* qu'est l'attente. La tête de Nuit-d'Or est « lourde de vide », mais ce vide résonne du « martèlement intérieur » (LN, 323). Le personnage devient lui-même mesure de ce temps qui ne passe pas mais qui piétine, enlisé dans le manque : « sa tête [...] se mettait à osciller d'avant en arrière, lentement, comme un balancier d'horloge que rien ne peut arrêter » (LN, 323). Cela laisse également l'impression d'un mouvement qui gomme : d'ailleurs, annulatif, le nom Sachsenhausen l'est puisqu'il fait disparaître la personne adorée, pulvériser le corps aimé, et détruit le temps :

Quand la mort fait intrusion si subitement dans l'ordinaire du temps, elle provoque un séisme, le temps à la fois se fige et se désheure, le quotidien se trouve frappé d'inanité, la réalité semble s'évider de toute substance, de toute vraisemblance, par excès même de factualité. (I, 29)

La mémoire garde toutefois des traces indélébiles et Nuit-d'Or vit écartelé entre l'attente trompeuse d'un retour impossible et la prise de conscience de cette impossibilité : « Il ne pouvait pas ne pas être là, – nulle part, à veiller heure par heure, – dans le jamais, l'impossible » (LN, 323). Il est révélateur à cet égard l'épisode où le vieux Péniel vient rejoindre à la gare Nuit-d'Ambre sur le point de partir à Paris. Son intention est vague, il veut que son petit-fils se rende dans le parc où il avait rencontré Ruth la première fois. Cependant, il n'arrive pas à formuler sa demande avant que le train ne se mette en marche. Le non-dit est pourtant reproduit plus loin en tant que supposition et c'est donc avec du retard – d'un livre à l'autre – que l'on découvre le même trou noir de l'attente au cœur duquel se déroule l'existence du personnage : « Ton pas, Ruth, ton pas qui vient vers moi, et je t'attends à chaque instant, mais dans le même temps ton pas s'éloigne, n'en finit pas de s'éloigner et je t'attends hors du temps... » (NA, 175). Beaucoup plus loin dans le texte, une autre référence est faite à l'étrange temporalité au cœur de laquelle vit « cet homme qui bientôt aurait cent ans » (NA, 351). Alors que son corps est épargné par le passage du temps, ce dernier tourbillonne dans son cœur et dans sa mémoire d'une façon tellement étrange, qu'on ne sait pas vraiment s'il appartient au monde « des vivants ou à celui de ses morts » (NA, 351).

---

<sup>633</sup> Sylvie Germain, *Quatre Actes de présence*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Littérature ouverte », 2011, p. 23.

À son tour, *Tobie des marais* met en scène la perte de l'épouse qui meurtrit l'âme du mari. Décapitée par un fil qu'elle n'aperçoit pas lors d'une promenade à cheval, la femme n'est enterrée par son époux que d'une manière provisoire. Malgré les histoires farfelues concernant la disparition mystérieuse de la tête d'Anna, Théodore se résout à ne pas faire poser de dalle sur la tombe tant que cette partie manquante n'est pas retrouvée et enterrée à côté du corps. Cette perte engendre très tôt celle de la raison chez Théodore. Parti à la recherche de la tête manquante, il revient complètement changé, étranger à lui-même. Le choc lui fait plonger en état d'attente dévidée de toute temporalité : « Il n'était plus là, il n'habitait plus ni son corps, ni la terre, ni le temps. Il était en exil dans la mort d'Anna. Il dérivait vers un enfer d'absence, d'attente, de solitude » (*TM*, 38). Après l'enterrement du corps acéphale, le mari subit une attaque cérébrale à la suite de laquelle la moitié de son corps est paralysée, alors que sa raison bascule en état de veille à mi-chemin entre la vie et la mort. De nouveau, la perte d'un être aimé entraîne une demi-mort et le glissement en état d'attente au fond d'un trou noir où le temps s'enlise. Ce n'est que plus loin que l'histoire développe cet aspect et qu'elle fait référence de manière directe à cette immobilisation du temps. Elle s'enracine dans l'état incertain qui gouverne la vie de Théodore ; à travers les yeux de son fils, il devient Janus « moitié mort moitié vivant, moitié mobile moitié pétrifié » (*TM*, 94). Qu'il glisse dans le monde des spectres en restant « prostré pendant des heures » et en passant « des jours entiers couché, étendu sur le divan dans la position d'un gisant » (*TM*, 94) ou qu'il s'anime soudainement avec brusquerie, Théodore est l'incarnation d'« un désastre d'amour » (*TM*, 95). Toujours est-il que l'absence de la tête d'Anna empêche le mari de faire son deuil, et c'est la raison pour laquelle il lui arrive à se révolter contre ce trou noir dont il est prisonnier ou, plus explicitement, « contre le temps qui s'acharnait à ne plus passer » (*TM*, 95). À la différence de Nuit-d'Or qui reste inconsolé, une fois la tête de sa femme retrouvée et remise entre ses mains, Théodore arrive à s'arracher à l'emprise du vacuum de l'attente. L'épisode du « tête-à-tête » est émouvant et culmine par la libération de ce prisonnier d'une temporalité pétrifiée :

« Te voilà donc, toi que j'ai tant attendue, espérée, ma jeune morte que j'aime comme au premier jour... te voilà devant moi, toi que j'ai sans fin cherchée, appelée, suppliée. Pour toi j'ai perdu la raison, le goût de vivre, l'espérance, par ton absence j'ai chuté aux enfers. Désert était le monde et douleur chaque instant. Mais tu réapparaîs, éclairant le désert, déliant les nœuds du temps. » (*TM*, 255-256)

*Le Livre des Nuits* met en scène, de manière passagère, il est vrai, le corps en tant que mesure de l'attente désheurée. Alitée après le départ de Théodore-Faustin, Noémie repousse son accouchement jusqu'au retour du mari. Sa délivrance ne tient plus du temps humain, mais d'une présence attendue. Cependant, le retour de l'époux est incertain, de par l'incertitude de l'instant suivant sur le champ de bataille. C'est la raison pour laquelle l'attente est évidée du temps : « Mais ni les heures ni les jours ne virent arriver la délivrance de la jeune femme. Et les semaines passèrent sans que rien s'accomplisse » (*LN*, 37). Ce n'est pas seulement le vide qui résonne dans son ventre gonflé démesurément, mais aussi la mort du temps. Le ventre devient métaphore du trou noir de l'attente parce qu'à l'intérieur il résonne comme « une cuve de fer où chuintent des gouttes d'eau » (*LN*, 37). On y lit sans difficulté le dégouttement d'un temps qui, au lieu de passer, se résorbe dans le néant. D'ailleurs, le texte fait explicitement référence à ce corps entièrement « en arrêt », couché dans la cabine « au fil de l'eau » (*LN*, 37), donc parallèle au temps des horloges, au temps qui s'écoule et dont l'eau est, évidemment, la métaphore.

Une situation semblable, où l'existence individuelle se déroule en parallèle au temps des horloges, est mentionnée de manière passagère dans le roman *Immensités*. La vie sentimentale de Prokop Poupa connaît un effet de boomerang qui le fait plonger dans la détresse : après avoir quitté Magda pour Marie, cette dernière le quitte à son tour. L'effet de l'abandon est dévastateur, car l'existence de l'homme se fige tout comme la temporalité : « Quand Marie l'avait abandonné, Prokop avait fait naufrage ; un séjour en enfer. Sous l'apparence de la durée, de l'écoulement, le temps s'était fossilisé » (*Im*, 54). Il n'est plus rythmé par les aiguilles des montres, mais par le cycle indistinct des jours et des nuits puisque Prokop a des troubles de sommeil et fait des rêves tellement vivides qu'il se réveille en sursaut. Le temps devient matière qui blesse ; la fossilisation est, en réalité, une concrétion : « Les heures du jour étaient hérissées de ronces auxquelles il s'écorchait à chaque pas, chaque geste, chaque regard [...] » (*Im*, 54). Cette fossilisation est ensuite une absorption de la durée par un tourbillon de la douleur qui engendre pourtant l'attente d'un je-ne-sais-quoi. Comme dans le cas de *Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup*, il pendule – mais ici c'est bien lui qui éprouve cette sensation – entre la vie et la mort sans pouvoir les distinguer :

Il attendait ; il attendait que le jour se lève. Le jour enfin se levait, mais la terre demeurait hors de vue. Alors tout le jour il attendait que tombe la nuit. Il attendait jusqu'à l'épuisement, jusqu'à l'écœurement, sans même savoir quoi. Il se voulait prêt à mourir, il se crut même par instants en train de mourir. (*Im*, 55)

Il peut aussi arriver que celui qui est forcé de partir glisse dans l'atemporel en attendant le retour auprès de la personne aimée. C'est le cas de Baptiste qui, enlevé par les Allemands et condamné au labeur forcé pour le Reich, évite de s'évader à l'instar de Thadée et accomplit son travail avec une parfaite soumission. Préférant éviter les risques, il se console en focalisant ses pensées autour de l'icône adorée de Pauline. Tout comme la pensée s'incurve sur elle-même afin d'explorer inlassablement les souvenirs de la femme aimée, la perception du temps connaît une implosion à la suite de laquelle la durée est abolie. De nouveau, référence est faite – plus timide cette fois-ci – à une existence instinctuelle, à la frontière entre la vie et la mort : « Puisque donc il lui était tout aussi impossible de vivre ou de mourir loin d'elle, il s'était replié dans l'attente, évitant le temps de toute durée et s'imposant à lui-même une totale absence de soi » (*LN*, 308).

Jusqu'ici, l'absence de l'autre créait un vide affectif et physique engendrant un vide temporel. Il se peut, cependant, chez les rares personnages en équilibre complet avec eux-mêmes, que ce vide n'acquière pas des proportions accablantes et n'empiète pas de manière décisive sur l'existence individuelle. Ainsi, bien que non désigné explicitement, le vide fait irruption à plusieurs reprises dans la vie de Déborah mais, fidèle à elle-même et habituée aux coups du destin, elle n'en est pas déséquilibrée. La rencontre de Bolesław se transforme en tête-à-tête des rejetés du sort, des gens si démunis, que leur rapprochement n'a pas l'élan d'une promesse ni l'enthousiasme conféré par une projection dans l'avenir. Le vide et l'incertitude tempèrent la perception du temps jusqu'à le dissoudre – et l'attente avec lui :

Ce face-à-face absurde et silencieux avait duré des heures ; des heures pendant lesquelles ils s'étaient regardés, non sous l'emprise d'un charme amoureux, mais parce que tous deux étaient parvenus au même degré d'épuisement, d'extrême solitude et de nudité. Ils s'étaient regardés sans curiosité ni calcul, **hors attente**, et le regard de chacun traversait le visage et le corps de l'autre ainsi qu'une vitre. Une vitre donnant sur l'absence, la lumière de l'absence. Ils se tenaient l'un devant l'autre ainsi qu'ils l'avaient si souvent fait depuis des mois devant le ciel, l'océan. [...] Ils se postaient côte à côte, appuyés au bastingage, ils contemplaient la mer, et **le temps suspendu** ; ne parlant toujours pas. Parfois il posait sa main sur celle de Déborah ; il ne caressait pas cette main, ne la pressait pas, il s'assurait juste de sa présence. Il lui arrivait aussi

d'émettre un long soupir, léger comme l'approche d'une consolation, ou d'esquisser un sourire, dédié au **vide**, à personne.<sup>634</sup> (*TM*, 63-64)

Plus loin, lorsqu'il s'agit de se séparer de Bolesław qui est requis sur le champ de bataille « où il n'y avait ni vendredi ni dimanche, où la semaine était informe, le temps pulvérisé et les jours et les nuits indistincts » (*TM*, 68-69), Déborah ne lui offre que les mots « si pauvres et doux de l'amour et de l'attente » (*TM*, 69). Le retour n'a jamais lieu ; Bolesław est tué très peu après son départ. Pourtant, si la nouvelle du non-retour de son mari projette Déborah dans l'attente de sa propre mort, elle a également un autre effet. En ôtant à l'attente son objet, elle la vide de temporalité, sans pourtant la désarticuler. Déborah la prolonge jusqu'à son propre anéantissement, allégée de tout espoir, en écho aux jours de leurs premières rencontres :

Déborah avait tenu sa promesse faite à Bolko la veille de son départ ; son amour était demeuré intact et nu, comme l'océan qu'ils avaient si longuement contemplé épaule contre épaule lors de leur errance entre deux mondes. Elle lui était restée fidèle, non par devoir, mais simplement parce que avant tout elle était fidèle à elle-même, à sa conception très épurée du temps, du destin [...]. Nulle chimère dans cette attente, Déborah [...] avait attendu hors espoir et hors désir, sans impatience ni inquiétude, que vienne son tour de comparaître devant le Dieu au nom ineffable qui "détruira la mort à jamais", que vienne son tour de basculer de l'autre côté de cette scène si tumultueuse, brutale et sacrilège du monde. (*TM*, 71-72)

À part le scénario commun aux situations évoquées plus haut, il existe également des situations en marge : le couple impossible à réaliser entre le frère et la sœur ou bien le couple dont l'épanouissement est empêché par un intrus. Dans chacun des deux cas, le temps se ferme, car il est impossible de le vivre à deux. Une attente hors de toute temporalité connue est celle que vit Nuit-d'Ambre par rapport à sa sœur Baladine. Désireux de la posséder, mais conscient que cela est impossible, il vit son désir à travers l'imagination qui puise dans la mythologie antique. Autrement dit, il exploite une temporalité mythique, inexistante, afin de nourrir son attente sans issue, qu'aucun temps futur ne pourra assouvir. Il n'est pas anodin que, parmi les figures mythologiques anciennes, il choisisse comme double celle de Cronos, « le Rebelle, le Fourbe, le Violent » (*NA*, 204). Si Nuit-d'Ambre se sent « contemporain » des Titans, il se compare à celui qui se révolte contre son père mais qui, surtout, finit par s'unir à sa

---

<sup>634</sup> Les mises en évidence dans ce fragment nous appartiennent.

sœur. Ici, le trou noir de l'attente est composé d'un temps anhistorique mystérieux qui, à travers l'imagination, permet l'exorcisation temporaire des fantasmes du personnage.

Auparavant, le rétrécissement du temps, sa réduction comme une peau de chagrin autour d'un noyau d'attente étaient déclenchés par une absence. Un léger changement de perspective s'opère lorsqu'il est question d'un couple dont les rencontres doivent se faire à l'abri de tout regard. Dans *Jours de colère*, Camille et Simon goûtent à l'amour en cachette, un peu en descendants de Roméo et Juliette puisqu'ils sont « deux Mauperthuis des fermes ennemies » (JC, 211). Si le texte reste muet quant aux changements que l'amour opère sur Simon, on apprend que la petite-fille d'Ambroise a l'impression de « s'être dédoublée du dedans » (JC, 228). Elle est à la fois l'enfant qui veille soigneusement sur son grand-père alité et l'amante qui attend impatiemment de retrouver Simon. Partagée entre Ambroise et Simon elle est, en fait, partagée entre mémoire et oubli : « Les heures passées au chevet du malade étaient des heures de mémoire, de douleur et d'angoisse. Les heures vécues avec Simon étaient des heures d'oubli, de bonheur et de paix » (JC, 228-229). Cependant, les deux amants vivent une expérience très particulière du temps. Ses axes se ferment sur une situation d'incertitude : le secret et la crainte que le vieux Mauperthuis ne l'apprenne. Cela parce que le vieux s'érige en maître du temps : il le filtre<sup>635</sup> d'un bout à l'autre, tandis que les moments que les deux amants passent ensemble sont des moments frappés d'interdit :

Le passé eût été trop pénible à évoquer, car, en amont d'eux, se dressait le même homme, le même aïeul taciturne et coléreux, celui qui avait renié son fils aîné et tenu toute la famille de celui-ci dans le mépris et la misère, et celui qui avait éclipsé son fils cadet et sa bru pour s'accaparer leur unique enfant, à laquelle il vouait un amour devenu étouffant. Le futur ne pouvait se laisser imaginer et raconter car en aval se tenait l'ombre du même homme, ce même aïeul qui aurait enfin disparu. Quant au présent, il pesait de tout le poids de cet homme<sup>636</sup> secoué de fièvre au fond de son lit. (JC, 229)

Privés de perspectives claires, les deux complices doivent se contenter de très peu : s'aimer éperdument, mais la peur au ventre, et vivre au cœur d'une temporalité floue, rétrécie et sombre, en attendant l'instant propice pour la rencontre. Le fragment relatif à leur train de vie peint très bien cette situation d'attente sans issue analysée ici : « Le

---

<sup>635</sup> Ce sont les actions d'Ambroise Mauperthuis qui sculptent l'existence de la plupart des autres personnages. Le pouvoir qu'il exerce sur eux le transforme en une menace permanente : il peut à tout instant priver les fils de Reine de travail ou bien déshériter Camille.

<sup>636</sup> Par trois fois, l'auteur recourt à ce substantif générique dans le but de rendre la menace plus poignante. Cela réussit par l'absence de la nomination : le danger guette de toutes les directions maintenant que leur amour s'épanouit et que Simon introduit Camille à ses frères.

temps s'était comme englué pour eux en une *informe ombre opaque*<sup>637</sup>, que trouait un lumineux archipel d'instants, – éclats d'éternité » (JC, 229). Cette opacité rend pertinemment l'obscurité – en tant que manque de perspective claire – du trou noir où s'engouffre le temps, tandis que l'archipel lumineux vient éclairer quelque peu cette obscurité de l'extérieur, sans ouvrir de brèche permettant l'évasion<sup>638</sup>. D'autres allusions sont faites par la suite au « poids » que pèse Ambroise Mauperthuis sur la temporalité : l'oubli qu'ils partagent tous les deux est doublé d'un même élan « à jouir de l'instant en marge du temps trop encombré de bout en bout par le vieux » (JC, 230).

## 4.2 Individu et indivisibilité temporelle

Dans un contexte complètement différent, il n'y a qu'un seul personnage qui se voit happé au cœur du trou noir de l'attente. Il n'est plus question de couple disloqué, et vivre *hors du temps* a de nombreuses raisons au niveau individuel : décision personnelle insensée, précipitation dans cet état sous la pression de l'histoire ou disjonction temporelle à partir d'un traumatisme d'enfance. À son tour, l'adulte peut se voir délogé de la durée, car vivant en retrait, par le biais des autres, ou bien choisissant ce retrait afin de vivre une expérience de réapprentissage de soi.

Le cas le plus clair de cet abolissement temporel concerne les « décisions » que prennent certains personnages de ne plus grandir. Il s'agit, comme nous l'avons déjà montré, des enfants réticents face aux changements physiques qu'apporte le passage du temps (voir *supra*, pp. 139-141). L'« apnée temporelle » – belle image qui traduit parfaitement le trou noir de l'attente – est le résultat d'un abandon parental à la suite duquel ils ont peur de ne plus être reconnus par les proches dont ils sont séparés. Elle a un impact direct sur la perception temporelle, car elle « arrête le temps de l'histoire et suspend le déroulement du destin »<sup>639</sup>. C'est le cas de Léger dans *Jours de colère* et de Loulou dans *Chanson des mal-aimants*. Ayant déjà discuté leurs raisons, ainsi que l'effet – imaginé – qu'a leur décision de ne plus grandir, nous nous contentons de signaler la présence, explicite dans le récit, des syntagmes laissant entendre qu'il s'agit

---

<sup>637</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>638</sup> L'une des propriétés des trous noirs en astrophysique est précisément leur force à retenir toute particule capturée, y compris la lumière. C'est, d'ailleurs, la raison pour laquelle on a choisi ce syntagme alignant le gouffre à l'obscurité totale.

<sup>639</sup> Marie-Hélène Boblet, « La convocation de l'enfance », in Sylvie Germain, *éclats d'enfance*, Cahiers Robinson, sous la direction d'Évelyne Thoizet, n° 20, Arras, Université d'Artois, UFR de Lettres modernes, 2006, p. 17.

non seulement d'un abolissement de l'évolution physique, mais aussi d'une ambition d'abolissement temporel paradoxal. Cela parce que ces enfants attendent le retour de leurs parents et, ce faisant, projettent leur attente dans un avenir incertain, mais pour eux toujours prometteur. En même temps, cette attente se déploie dans l'immobilité centrale d'un trou noir temporel : le temps ne passe qu'autour d'eux, car c'est de l'extérieur qu'ils attendent le secours. Ainsi, depuis le jour où Catherine abandonne ses enfants, pour Léger « le temps semblait s'être arrêté en lui, fossilisant son corps d'enfant » (JC, 73). Cela ne l'empêche pourtant pas de subir les bouleversements de sa vie sans que cela le déséquilibre. Il accompagne sa sœur chez Ambroise Mauperthuis après son mariage avec Marceau et il ne s'inquiète pas outre mesure de la disparition subite de celui-ci mais, bercé par les mensonges habiles de Claude, lui fait de la place dans son espoir des retrouvailles. Cela prouve bien le poids de cette singularité<sup>640</sup> au cœur du trou noir de l'attente.

De son côté, Loulou adopte la même position intransigeante face au passage du temps. À cela près que, s'il refuse de grandir tout en cultivant son zéaiement et le peu d'appétit lors des repas, il le fait pour *prendre son temps*. Mais que serait-elle, cette *prise* du temps sinon une *emprise* qui lui permet d'en disposer à sa guise, sans avoir à le redouter ? S'il s'efforce de « ralentir sa croissance », il le fait en plongeant en « apnée temporelle » (CMA, 27). À la différence de Léger, pourtant, il a la chance de voir sa démarche aboutir : un beau jour un homme arrive et, lors d'un tête-à-tête silencieux, père et fils se reconnaissent et se répondent par le regard à toutes les questions que la voix ne peut articuler.

Ailleurs, l'enfant est forcé de devenir un homme et, plus précisément, l'homme assez mûr et surtout motivé pour faire la guerre sans défaillir. Cela met un terme de manière brutale à l'innocence, et l'expérience acquiert des proportions traumatiques qui délogent le personnage de la durée. Il y a peu de confort dans la camaraderie anonyme que seule la guerre rend possible, puisque tout la met constamment en danger de dissolution. Parti faire la guerre en Algérie, ignorant ses raisons et mettant en question l'ambition qu'a l'armée de faire de lui « un homme », Crève-Cœur devient avant tout assoiffé de vengeance. L'événement déclencheur est la découverte des cadavres

---

<sup>640</sup> Rappelons modestement qu'au centre des trous noirs il existe une région appelée *singularité gravitationnelle* dont les principes qui la gouvernent échappent aux théories connues en astrophysique, mais à propos de laquelle on croit qu'elle permet des distorsions spatiales infinies, tout en assurant la cohésion de cet objet céleste. De la même manière, métaphoriquement parlant, l'acharnement à ne pas grandir est précisément cette singularité dont l'effet est l'immobilisation imaginée du temps pour l'enfant.



affreusement mutilés de onze compagnons. C'est l'instant où, par le regard, son esprit s'abreuve de colère : « [...] ce fut la colère, rien que la colère, qui traversa son cœur » (NA, 145). Ce sentiment n'est pas, selon l'un des pionniers de la psychologie française, étranger à l'attente : « À un degré plus fort, l'attente va se mêler de colère. Il y a très souvent de la colère dans l'attente ; d'ailleurs, il y a très souvent de la colère dans toutes les actions qui ne réussissent pas »<sup>641</sup>. Mais cette attente oblique vite vers quelque chose de plus fort que la colère et qui engendre le désir de vengeance : « la haine. Haine absolue pour l'ennemi [...] » (NA, 145). Cet instant est également celui où l'ordre du monde bascule dans le néant, en emportant dans sa chute l'âge encore tendre de Crève-Cœur. Il devient enfin l'homme que l'armée voulait faire de lui : une machine de guerre nourrie de cruauté envers l'ennemi. À partir de ce moment de chute, le personnage devient Yeuses Adrien ou bien « le soldat Yeuses ». Il n'a plus droit au sobriquet, car il perd son âme dans le processus de vengeance. Toute cette transformation intérieure est régie par un abolissement du temps en faveur d'une attente imprégnée de désirs vengeurs :

Le soldat Yeuses ne pouvait plus redevenir enfant, ne voulait plus être homme. Il avait basculé hors du temps. Il n'était plus que la folie de son regard détruit. Son regard cloué nu aux portes des mechtas. (NA, 146)

Les références à l'obscurité en général et au trou noir en particulier sont nombreuses : la découverte des cadavres mutilés se fait par une « nuit<sup>642</sup> si calme et silencieuse éclairée

---

<sup>641</sup> Pierre Janet, *L'Évolution de la mémoire et de la notion du temps*, Tome I, « La durée », Paris, A. Chahine, 1928, p. 137.

<sup>642</sup> Les références à l'obscurité en général et à la nuit en particulier sont fort nombreuses avant le départ et pendant le voyage de Crève-Cœur. Ainsi, l'embarquement a lieu le soir, par « un vent de mer, au goût âpre » (NA, 140), comme il n'avait jamais connu. Quand vient enfin son tour, la nuit est déjà levée. C'est le regard rivé au ciel de plomb qu'il dit son nom à l'officier en charge de la liste des recrues. Une fois englouti par le « ventre » du monstre, il descend dans l'obscurité la plus profonde. Sa transition se fait de nuit en nuit : « Une autre nuit régnait dans l'antre, grasse, bruyante, nauséuse, qui le saisit à la gorge » (NA, 142). L'embarquement sur le bateau à les mener en Algérie est comparé à la montée dans l'arche de Noé, à cela près que ce n'est pas vers leur délivrance qu'ils voyagent, mais vers leur perte : « Maintenant abécédaire et bestiaire se confondaient ; les appelés s'engouffraient dans l'antre du navire comme les couples d'animaux dans l'arche de Noé. Mais ces bestiaux humains étaient tous mâles, nulle femelle ne les accompagnait. Ce n'était donc pas pour la sauvegarde de leur espèce qu'ils venaient ainsi s'entasser dans les entrailles du navire. Ils s'embarquaient vers la violence » (NA, 141). Le « hors du temps » qui caractérise si bien le contexte d'attente présent se vérifie une fois de plus : l'arche de Noé est le point de tangence entre un temps à sombrer dans le néant et une aube des temps encore inconnue. Pour Crève-Cœur, cependant, la nuit s'étend et derrière et devant, puisqu'il « avoue » son nom à cette nuit : « “Yeuses Adrien” lança Crève-Cœur, et l'instant d'après il sombrait dans l'antre du cargo, la tête encore toute étourdie par le vent de la mer, l'éclat des étoiles, – et par l'aveu de son nom à la nuit. Yeuses Adrien partait à la guerre » (NA, 142).

par un très fin croissant de lune » (*NA*, 145), tandis que, si leurs visages et leurs sexes sont mutilés, leurs cœurs sont arrachés à leurs poitrines. Évidés, ces cœurs laissent à leur place des « trous noirs, béants jusqu'en deçà de la nuit. Trous noirs où mugissait le vent » (*NA*, 145).

Dans une même optique, le trou noir de l'attente peut se manifester en train d'absorber le temps dans son tourbillon afin de faire la place au vide. Ainsi, après s'être vu refuser l'entrée dans le Nouveau Monde, la jeune Déborah est renvoyée attendre dans la salle des indésirables, de ceux qui doivent rebrousser chemin en exclus. La sentence du refus lui ôte tout espoir et enlève à l'attente tout objet. Le temps ne charrie aucune promesse et, par conséquent, il n'a plus raison d'exister : « Elle n'attendait plus rien, – rien, vraiment, ni la mort ni la vie, encore moins un miracle. Le vide en elle était si dru, si dense, que même le mal ne pouvait s'y faufiler, y semer son trouble et ses pièges » (*TM*, 59). Cependant, l'indifférenciation des trois axes temporels au cœur du trou noir ne dépareille pas l'éternité habitée par Dieu : « Le vide en elle était si pur que seul le nom imprononçable de Dieu pouvait y sonner en silence » (*TM*, 59).

Le trou noir est ensuite une métaphore du manque de perspective pour l'attente et, implicitement, pour le temps qui, rétrospectivement, ne peut être réparé. Le protagoniste du roman *Tobie des marais* n'est pas épargné par la confrontation à l'irréparable et l'épisode significatif à cet égard est celui où le jeune homme qu'est devenu Tobie doit affronter l'enfant d'autrefois inconsolé dans sa souffrance. Ce processus n'est pas l'œuvre d'un instant, mais se met en place lentement, à travers un renversement temporel qui engendre l'éclatement du présent : « En lui s'opère un grand reflux, le temps glisse à rebours, se creuse, le présent s'effiloche, se parsème de trous luisants ainsi que des bris de miroir [...] » (*TM*, 178). C'est maintenant à l'ombre projetée par son corps de se détacher de lui, de revendiquer son indépendance et de prendre les traits de Tobie lorsqu'il était petit garçon. Le visage recomposé de l'enfant d'autrefois porte le stigmate de toutes les souffrances causées par les deuils successifs, à commencer par celui, impossible, de sa mère. Comme un suaire sur lequel s'inscrivent l'absence et le manque, l'ombre s'impose, passive, au Tobie du présent. Elle est le témoignage d'un passé qui demeure inconsolé et en attente d'une impossible réconciliation avec lui-même. Car cette enfance est l'espace devenu trou noir de folle attente, à l'image de « l'éclipse d'un vivant dans l'espace du visible » (*TM*, 179). Bien

que ne réclamant rien, l'enfant est à l'image d'une temporalité figée, désaturée à l'instant traumatique :

Elle comparaît dans la nudité de son affliction, dans l'impuissance de sa révolte, dans la folie de son attente. [...] L'ombre-enfant tremble sur le chemin, donnant la démesure d'un temps qui ne passe pas – temps cloué à l'heure d'une irréversible, irrémédiable perte, le temps induré du chagrin. (*TM*, 179-180)

Le chagrin fait émerger ce non-temps une fois de plus dans *Opéra muet*. Car c'est bien hors du temps que Gabriel choisit de vivre seul dans sa chambre à la vue plombée par le portrait du Docteur Pierre. Disjoint par rapport à tout devenir, le personnage se clautre à dessein afin de vivre dans la patience la plus extrême : celle que le temps passe et empoussière les souvenirs, sans rien apporter en échange. L'attente est déclinée à plusieurs reprises, mais elle se résorbe dans le trou noir où les jours s'engouffrent, indifférenciés, les uns après les autres. C'est le seul remède contre la douleur d'avoir été abandonné :

Auprès de ce visage il avait appris la patience. La plus extrême des patiences, celle qui n'attend plus rien. La patience d'attendre que passe le temps, que se fanent les images et se taisent les cris qui hantent la mémoire. La patience<sup>643</sup> d'apprivoiser la douleur – la douleur, la mémoire, comme deux sœurs siamoises soudées flanc à flanc qui errent à tâtons à pas de somnambule dans les labyrinthes du cœur, de la chair, de la pensée. (*OM*, 17)

Cette conception du temps – épuré à l'extrême comme celui, d'une autre trempe, de Déborah – repose sur une devise de non-agir, représentée par la placidité de Docteur Pierre « au sourire imperturbable, au doux regard étale qui ne se fixait sur rien » (*OM*, 42-43). L'indifférence, le calme et le détachement<sup>644</sup> qu'exprime ce visage peint sont les attributs d'un rapport passif au temps et à son effondrement implacable dans le trou noir d'une attente dépourvue d'objet. Cette perspective temporelle appauvrie est un choix reposant sur l'élimination du devenir en ce qu'il apporte le changement ou le renouveau. C'est ce à quoi renvoie le court fragment détaillant le renoncement aux « histoires » de Gabriel, après la fin de celle de son amour bafoué. Si, enfant, il se délectait en écoutant sa grand-mère lui raconter des contes et des légendes, parvenu à

<sup>643</sup> Ici le mot est à entendre étymologiquement. En latin, **pātientia**, *ae* est l'« action de supporter, d'endurer [...] ». Félix Gaffiot, *Dictionnaire latin-français*, op. cit., p. 1139.

<sup>644</sup> « Alors même que l'on ravageait sa mémoire centenaire, le Docteur Pierre gardait avec constance, avec vaillance, son air calme et détaché. Gabriel se devait plus que jamais de suivre un tel modèle de rigoureuse indifférence » (*OM*, 43).

l'âge adulte, esseulé et blessé, il bannit « les histoires de sa vie, parce que sa vie depuis longtemps avait cessé de comporter une histoire » (*OM*, 71). En échange il glisse hors du temps, car il bascule « en deçà du mouvement de la vie » (*OM*, 71). Cela parce que « la douleur, de la sorte, n'a pas le temps de prendre racine » (*OM*, 71). De nouveau il s'agit d'annuler le devenir, au profit de la simple usure qu'inflige le temps. Mais Gabriel oublie de prendre en compte l'imprévu venant de l'extérieur.

N'est-elle pas, la prise de conscience de la future démolition, une *chute dans le temps*<sup>645</sup> ? Après l'inévitable, cependant, Gabriel se réapproprie peu à peu l'attente hors du temps. L'épisode significatif quant à ce retour au trou noir est celui où le personnage, devenu voyeur à proprement parler, car il épie ses voisins de l'immeuble jusqu'alors caché par le mur des bains turcs, se compare à l'un d'entre eux. Si l'homme qui habite au troisième étage vit au rythme d'un métronome, surgissant à la fenêtre afin de battre ses tapis toutes les trente minutes, tandis que celui logeant au septième est imprévisible dans ses apparitions, le mystérieux occupant d'un appartement au premier étage témoigne d'une constance féroce dans ses habitudes. Ainsi, chez lui l'écran de télévision ne s'éteint jamais pendant la nuit, dispersant sur les façades une « clarté bleuâtre [qui] semblait fade est stérile » (*OM*, 67). Le voisin en question est un ermite qui se gorge de tranches de vie biaisée, indirecte, à travers ce « fanal de solitude, de détresse » (*OM*, 67). Gabriel se l'imagine languissant dans une attente vide, en train de tuer le temps – métaphore du trou noir où la durée se dissout, informe. C'est à lui que s'identifie Gabriel ou, à défaut de le connaître, à sa solitude devinée sous le masque de la lumière gangréneuse émise par l'écran. Solitude suggérée ensuite par la coïncidence... manifestement calculée du numéro de l'étage. Si *trois* et *sept* sont des nombres premiers, *un* est l'absolu de la solitude. Comme le mystérieux personnage, Gabriel assigne sa vie à une attente passive, mais lui ôte l'innocence en ce qu'elle devient guet. Son seul objet, pourtant, c'est la curiosité même et cette forme d'espionnage innocent n'est qu'un pis-aller pour tromper les heures d'insomnie :

Quelqu'un là-bas ne parvenait pas à trouver le sommeil, le repos, l'oubli. Quelqu'un **tuait le temps** assis devant un écran vide, grésillant. Quelqu'un trompait sa peur de la nuit, son ennui, à la clarté d'un faux jour. Quelqu'un **attendait**, nuit après nuit ; **attendait sans savoir quoi**. Quelqu'un attendait, qui n'avait plus rien ni personne à attendre. Mais Gabriel sentait bien qu'il n'agissait lui-même pas autrement que ce téléspectateur fou, rivé à son écran, que ce naufragé de la nuit crispé sur son radeau de

---

<sup>645</sup> Nouveau clin d'œil au livre éponyme de Cioran, auquel on a déjà fait référence.

lumière bleuâtre. **Gabriel montait sa propre garde**, tout aussi insensée et chagrine, au créneau de sa chambre dont on avait dévasté la vue familière. Il égrenait les lentes heures de l'insomnie et de l'étouffement en scrutant les écrans et les cadres offerts à son regard. (OM, 67-68)

Parfois, il arrive que des personnages adultes montent la garde auprès d'eux-mêmes, en quête de Soi. Magnus, par exemple, choisit une vie en retrait afin de faire son deuil après la mort de Peggy pour laquelle il se sent responsable. Lui aussi, il veut « tuer le temps », ou bien laisser le temps se tuer par lui-même. Sa vie n'a plus de direction précise, mais il espère l'arrivée de quelque chose d'indéfini, d'imprévu au terme de cette attente automatique : « Il cherche un endroit neutre, et reculé, un lieu-clepsydre où *laisser passer le Temps, jusqu'à ce que son tour vienne*<sup>646</sup>. Le tour de quoi ? » (M, 224). Si le lieu d'élection est la France, pays qu'il ne connaît pas, mais dont il parle la langue, son côté « clepsydre » traduit ici la résorption de la temporalité au cœur de l'attente qui n'attend rien de précis. D'ailleurs, de par sa forme, la clepsydre est moins un instrument de mesure du temps qu'un instrument d'indifférenciation de ce dernier : la parfaite symétrie de ses deux bouts fait qu'en la renversant, le passé devient futur et vice-versa. La clepsydre mesure plutôt le passage, la durée dans son écoulement. Chez Magnus, cette durée se mesure en saisons – signe une fois de plus de l'indifférenciation temporelle. Le temps des horloges, jugé trop court, trop objectif, est aboli : « L'hibernation de Magnus dure longtemps, plusieurs saisons, mais elle n'engendre aucune torpeur, aucune passivité. Elle est tout occupée à [...] laisser le temps se décanter, jour après jour, heure par heure » (M, 227). En échange, le personnage fait de sa pause une hibernation lors de laquelle il s'applique à cultiver la patience en tant qu'endurance : « C'est une activité semblable à celle de l'érosion, ou de la formation d'aiguilles de glace dans une grotte ; une activité qui exige une folie de patience, de concentration, de décapage de la pensée. De dénuement de soi » (M, 227).

Au début, son travail intérieur ne donne aucun résultat. Il passe ses jours à marcher – « décantation [du temps] pas à pas » (M, 227). L'espace qu'il arpente n'a pas la symétrie d'une clepsydre, signe que son cheminement intérieur est encore chaotique, dépourvu de direction bien définie : « Son aire de déambulation décrit une sorte de grande étoile allongeant ses branches en zigzags » (M, 227). Ensuite il marche en claudiquant, ce qui est une preuve supplémentaire de son incertitude intérieure. Le fait

---

<sup>646</sup> En italiques dans le texte.

qu'il « marche » suggère pourtant une attente indéfinie. Le temps s'égoutte dans le trou noir que fait tourbillonner cette attente, surtout dans les longs moments d'immobilité : « Il passe aussi de longues heures immobile – décantation au goutte à goutte » (*M*, 229). La grange qu'il aménage pour ses menus besoins d'observation est un lieu dépourvu de toute autre utilité pratique, « un sanctuaire dédié au vide » (*M*, 229) et où Magnus vit l'expérience du rien événementiel. Dans l'attente se brasse une foule d'activités perceptives à partir d'une position assise : pendant des heures il se plaît à goûter le silence, les mouvements de la lumière et ses effets d'ombre, à observer la vie de l'infiniment petit en entomologiste amateur. Rien ne semble être promesse dans sa vie, mais le texte fait éprouver l'attente qui germe au cœur de ce bric-à-brac temporel à travers une anticipation : « Le décantage du temps ne produit *encore*<sup>647</sup> que des ondoiements de brume dans le lointain, et quelques trouées qui ont le dur éclat du givre » (*M*, 232). Il a besoin d'une aide extérieure et c'est ce qu'il trouve en rencontrant frère Jean. Ce dernier le sauve de son enlèvement, en lui révélant le fait qu'il n'a pas la vocation d'un ermite, mais uniquement celle d'un reclus. Magnus est donc voué à échapper à l'attente et à mettre sa vie en marche une fois de plus et ce qu'il attend – inconsciemment – tient moins de cette révélation que d'un coup de pouce ouvrant de nouveau sa vie au temps : « “La paix ! Ce n'est pas en vivant en reclus que tu la trouveras, la paix. Car tu es un reclus, pas un ermite. Un esseulé, pas un solitaire” » (*M*, 246). Son cœur est séquestré et doit se libérer. Frère Jean ne lui fait pas don de la foi, mais insère furtivement le nom de Dieu afin qu'il puisse devenir don de Dieu. Ce n'est pas ce que Magnus attend, enlisé qu'il est dans son attente hors du temps, mais désireux du don de la vie, pour qu'il « soit rendu à celles et ceux qui en ont été volés » (*M*, 249). Comme l'acceptation du passé, le nom de Dieu doit germer et mûrir par les soins intérieurs du sujet, alors frère Jean finit par prendre congé de Magnus en le conduisant lui-même au terme de leur dernière rencontre jusqu'à la lisière de la forêt – forêt de longue attente<sup>648</sup>. Cette résurrection *au* temps, qui contrecarre l'engloutissement de la durée dans une attente jusqu'ici sans issue, se fait par le biais d'un renoncement à soi-

<sup>647</sup> C'est nous qui soulignons. Comme nous l'avons montré dans la première partie de notre analyse (p. 54), cet adverbe sert souvent, comme ici, de repère événementiel futur, car il laisse pressentir l'arrivée d'un changement – ici indéfini.

<sup>648</sup> Nous avons emprunté ce syntagme au poème *En la forêt de Longue Attente*. Charles d'Orléans, *En la forêt de longue attente et autres poèmes*, choix, présentation et traduction de Gérard Gros, édition bilingue, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2001.

même afin de pouvoir recommencer à zéro<sup>649</sup>. La fin ouverte du récit le suggère qui laisse le lecteur sur sa faim, mais rend clair le fait que ce qu'il vient de lire est l'histoire<sup>650</sup> de Magnus. Quant à lui, l'homme en train de quitter le récit en inaugure un autre avec une identité connue de lui seul : l'impuissance à le suivre clôt l'horizon d'écriture, tout comme l'horizon de lecture.

De l'enfant à l'adulte, toutes les tranches d'âge peuvent connaître chez Sylvie Germain l'expérience de l'attente hors du temps. L'abandon, un événement traumatique irrésolu, la perte d'un être cher sont autant de raisons qui font que l'existence sorte de ses gonds pour un temps indéfini. Justement, indéfini, le temps le devient à travers une mise en attente dépourvue de passivité. Tournant sur elle-même, l'attente semble décrire un mouvement en spirale à effet centripète. Le temps n'a plus de perspective, ses dimensions n'offrent plus d'arrimage. Ainsi il s'effondre et se laisse aspirer par la dynamique propre de l'attente qui rappelle à plus d'un égard un trou noir engloutissant tout sans rien laisser échapper. Expérience de la limite, elle l'est aussi de la perte de soi, par la suppression du devenir, par la mise en évidence de l'inaltérabilité du passé. Délesté de son peu de poids, le présent n'est que paralysie existentielle engendrant un *vacuum* – temporaire, il est vrai, mais combien lourd de conséquences au niveau de l'équilibre du Moi – de la perception temporelle.

Versatile temporellement, l'attente semble être la représentation parfaite de la « tolérance » face à Chronos. Face à cette richesse de situations, c'est le verbe *attendre* qui s'annonce polyvalent dans sa conjugaison aussi. L'interrogation des temps verbaux lors des situations d'attente relevées parvient à montrer combien importants ils sont pour sa mise en récit. Certains disent qu'attendre, c'est se remettre au temps tel qu'il se fait<sup>651</sup>. Il apparaît bien que le temps se fait et se défait jusqu'à son abolissement. Pourtant, l'élément actif ici est l'attente même ; par conséquent, le temps est ce qu'elle en fait au niveau de la perception. Les effets peuvent être groupés en trois catégories :

---

<sup>649</sup> « Il est des fois des personnages en errance qui n'en finissent pas de déambuler dans la nuit du réel, et qui transhument d'un récit vers un autre, sans cesse en quête d'un vocable qui enfin les ferait pleinement naître à la vie, fût-ce au prix de leur mort » (M, 251).

<sup>650</sup> « Il serait une fois des personnages qui se rencontreraient à la croisée d'histoires en dérive, d'histoires en désir de nouvelles histoires, encore et toujours » (M, 251).

<sup>651</sup> Cf. Claudie Danziger (dir.) ; Alice Chalanset (dir.), *L'Attente. Et si demain...*, op. cit., p. 12.

l'attente engendre une démultiplication à la suite de laquelle les trois aspects de la durée sont tour à tour mis en évidence comme parties du même mécanisme. L'optique éclatée et totalisante en même temps peut ensuite changer de cap et isoler une dimension en particulier. Cette immobilisation perceptive ne se réalise pas sans l'obscurcissement, ou même l'élagage des deux autres. Une existence parasitée par le souvenir peut attendre tout du passé, ou s'orienter tour à tour vers le présent ou le futur. Enfin, l'attente peut ne pas trouver son assouvissement dans une temporalité précise ; elle oblitère alors tout simplement la durée. Le temps est absorbé dans un tourbillon pour lequel la formule *trou noir* met en évidence cette capacité de l'attente à supprimer la durée du champ perceptif. Une fois de plus, l'écriture de Sylvie Germain montre son architecture spectaculaire, relevant d'un baroque apprivoisé<sup>652</sup> à des niveaux difficilement décelables.

---

<sup>652</sup> C'est à partir de l'article de Laurent Demanze que nous avons forgé cette notion, dans le but de souligner, d'un côté, les multiples – et, souvent, paradoxales – expressions du temps catalysées par l'attente et, de l'autre, la possibilité de les expliciter d'une manière « sinueuse et cohérente ». Cf. « Sylvie Germain : les plis du baroque », *op. cit.*.



# CONCLUSION

L'idée qui allait devenir le corps de cette thèse a pris contour à partir d'un « exercice d'admiration » de notre part en tant que lecteur face à une écriture qui, sous les apparences baroques de son style, dévoile également ses hésitations. Les livres qui ont suscité notre intérêt pour l'œuvre de Sylvie Germain – le diptyque des *Nuits* – portent en germe l'œuvre à venir. Ces récits, qui sont les plus denses, les plus longs et les plus imbriqués, font une large place au fantastique et donnent parfois l'impression d'un exercice très élaboré de maîtrise de la plume. En même temps, cependant, ils se développent par à-coups et mettent en place tout un réseau d'indices qui prouvent que l'œuvre qui se fait est aussi l'œuvre qui s'attend. Au niveau diégétique, l'attente soutient bien des situations et il peut même arriver qu'elle constitue la moelle de la diégèse, comme dans *Jours de colère*. C'est à partir de cette idée d'attente que nous nous sommes proposé d'aborder l'œuvre d'un auteur dont la réputation n'est désormais plus à établir.

Le choix du titre de la thèse rend compte des deux niveaux auxquels nous avons envisagé l'attente : textuel et narratif. Avant toute analyse poussée, nous avons dressé un tableau sémantique du substantif *attente* et du verbe correspondant *attendre*, doublé d'un aperçu étymologique. D'abord, cela nous a permis de mettre en lumière la double nature de l'attente, à savoir celle d'état et d'activité. Ensuite, nous avons esquissé les nombreux visages qu'elle prend dans l'œuvre romanesque de Sylvie Germain : l'attention (le fait d'être attentif), l'aspiration à atteindre un but (l'aspect de la volonté, l'attente comme projet), le désir, l'anticipation, l'espoir – ou, dans un contexte mystique, l'espérance –, le guet. L'analyse sémantique précise également une pléthore d'attitudes psychiques de celui qui attend – et que l'on retrouve dans la deuxième et troisième parties de la thèse –, telles la patience ou l'impatience, la crainte ou l'angoisse, l'acharnement ou la passivité totale, etc. Enfin, l'attente est confrontée au temps qui fait sa substance et dont elle se nourrit.

Cependant, l'aperçu lexicographique, bien que dense, ne saurait être suffisant à lui seul. La nécessité s'impose de faire le point sur l'attente telle que traitée par d'autres auteurs, notamment des critiques, essayistes, philosophes. Un bref aperçu montre que le sujet est difficile à cerner. Nous n'avons pas trouvé d'étude d'envergure consacrée à

l'attente et encore moins d'analyse exhaustive de ses manifestations chez l'homme. Si Martin Heidegger lui consacre un petit livre dialogué (*La Dévastation et l'attente. Entretien sur le chemin de campagne*) et Nicolas Grimaldi y accorde une attention particulière (notamment dans *Ontologie du temps. L'attente et la rupture* et *Traité de la banalité*), la plupart des autres auteurs cités (Ahmad Kamyabi Mask, Sophie Chauveau) l'abordent de façon plurielle, à partir de ses multiples significations relevées par les dictionnaires. Il en est de même pour la critique littéraire, qui s'est penchée sur ce sujet à propos de l'œuvre de Julien Gracq. Toujours est-il que la plupart des auteurs s'accordent sur le fait que l'attente est une expérience psychique qui définit l'existence humaine. Nicolas Grimaldi pousse la réflexion jusqu'à en faire la conscience même.

Il est ensuite devenu essentiel d'interroger la position de Sylvie Germain par rapport à son activité littéraire. La tâche s'avère particulièrement éclairante, d'autant que l'auteur n'hésite pas à en parler lors de ses nombreux interviews et entretiens. Le concept d'attente, bien que non développé en une théorie cohérente par l'auteur, est employé dans sa thèse de doctorat – le mot y apparaît dès la première page ! – et cela renforce l'idée que c'est un sujet fréquemment présent dans la réflexion personnelle de Sylvie Germain. À rapprocher ce concept de ses avis sur la création littéraire, nous pouvons parler d'une *écriture de l'attente*. Si le syntagme n'est pas utilisé explicitement, il se justifie graduellement, par rapport à la manière dont Sylvie Germain dit écrire. Le rapport aux personnages est déjà un rapport d'attente, car ils séduisent l'écrivain par leur présence fantomatique doublée de leur aspiration à recevoir une « tunique de peau »<sup>653</sup> et trouver leur place dans les récits. Ainsi, en nous appuyant sur l'épitéxte, mais également sur certains essais, il nous est possible de montrer comment, à partir d'un besoin profond, l'écrivain aboutit à une *écriture-désir* alors même que le désir est une modalité de l'attente. Sa cohérence repose paradoxalement sur l'égarement, surtout que les mots sont des noyaux de mystère :

Toute écriture est d'ailleurs un lent travail de détours, une marche sinueuse – pliements et dépliements, affût sur la trace des mots et guet constant de leurs échos et répons. Et ces détours sont innombrables. (*MSV*, 87)

---

<sup>653</sup> « Yahvé Dieu fit à l'homme et à sa femme des tuniques de peau et les en vêtit ». (*La Bible de Jérusalem*, La Genèse, 3, 21).

Vu le manque d'homogénéité réflexive, nous ne nous sommes pas proposé de combler un vide théorique avec l'analyse des romans de Sylvie Germain pour appui, mais d'investiguer la manière dont l'attente pourrait constituer un principe de cohésion au niveau de la production romanesque. Principe d'articulation textuelle, paratextuelle et diégétique à la fois, sans le placer au centre de la démarche littéraire de l'auteur puisqu'elle-même n'en fait pas le pivot. À un niveau plus général, cela insère l'optique temporelle dans le champ critique existant ; à l'exception de quelques articles, la production littéraire de Sylvie Germain n'a pas suscité d'analyse sur le sujet du temps. Ensuite, notre travail s'est avéré un exercice fédérateur : à travers l'étude de l'attente nous avons réussi à ranger bon nombre de perspectives critiques (centrées en particulier sur la problématique religieuse et mythologique, du mal, de l'intergénérationnel) sous la même bannière.

Aborder l'attente dans la prose de Sylvie Germain relève, selon nous, d'une optique ternaire en fonction de laquelle s'organise notre étude : l'écriture-désir est tout d'abord une mise en forme de l'attente et notre analyse débute par un aperçu narratologique et stylistique. Ensuite, au niveau diégétique, l'attente est plutôt disséminée comme manifestation psychique et même physiologique et nous essayons de l'assigner au corps, puis à l'esprit. Enfin, à partir des nombreuses facettes ainsi décelées de l'attente, il convient d'interroger son rapport au temps dont elle se nourrit.

La première partie de notre travail se donne pour but d'esquisser la poétique de l'attente à travers une approche narratologique et stylistique à la fois. Nous avons été amené à interroger le texte à trois degrés de profondeur. Un premier met en évidence les *engrenages*, la manière dont s'imbriquent souvent les parties/chapitres des livres à partir d'avant-textes (ou pré-textes) à valeur proleptique. Assemblages herméneutiques, les récits sont en même temps de redoutables mécanismes de suspense et, vu l'écriture-désir que pratique Sylvie Germain, nous en avons entamé l'analyse à partir de l'hypothèse que la prédiction narrative est symptomatique non seulement d'un désir auctorial de création du suspense, mais aussi d'un meilleur contrôle d'une écriture dont l'aboutissement – « un patchwork d'inattendus »<sup>654</sup> – est surprise pour l'auteur même. Un second niveau est celui qui prend en compte le paratexte, à savoir les *rouages* autour

---

<sup>654</sup> « Un roman est finalement un patchwork d'inattendus, un assemblage de brefs moments d'inspiration, un jeu de courts-circuits, un ajustement de mots, d'images, de pensées - et de silences, de vides, d'étonnements ». Marine Landrot, « Les secrets d'écriture de Sylvie Germain et Céline Curiol », *Télérama*, n° 3110. [En ligne] <<http://www.telerama.fr/livre/les-secrets-d-ecriture-de-sylvie-germain-et-celine-curiol,46109.php>> (Consulté le 4 juin 2010).

du texte proprement dit. Avec les *Seuils* de Gérard Genette pour appui (doublés d'études plus récentes, comme celles d'Ugo Dionne, Jean-Paul Goux et Andrea Del Lungo), nous nous sommes attardé sur l'appareil paratextuel (épigraphes, table généalogique, calligramme, illustrations et quatrième de couverture) afin de voir comment la lecture est souvent programmée par celui-ci. Nous plongeons ensuite au cœur du texte, où la prédétermination diégétique à travers les prolepses engendre chez le lecteur des attentes circonstanciées successives. À un niveau stylistique et narratologique à la fois, nous étudions l'emploi – cher à Sylvie Germain – de la répétition comme partie liée au temps afin de créer un effet incantatoire précédant et annonçant la production d'un événement. Nous exploitons ici la notion d'*horizon d'attente* que nous empruntons à Hans Robert Jauss, appliquée à la charpente narrative. Enfin, au niveau stylistique, nous scrutons l'espace et les lieux ainsi que leurs bruits et chromatique afin de voir où « loge » l'attente, quelles couleurs elle prend, quelles voix elle emprunte. Nous mettons ainsi en évidence la préférence de Sylvie Germain pour les lieux délimités, au détriment des grands espaces, ce qui, d'un côté, rend compte d'une certaine dispersion du récit et, de l'autre, nous amène à parler de *lieux d'attente* plutôt que d'*espaces d'attente*.

Nous avons consacré la seconde partie de la thèse à l'attente comme expérience humaine, telle qu'elle est vécue par les personnages. Loin d'être vécue exclusivement au niveau psychique, dans les romans de Sylvie Germain elle empiète sur le corps, ce qui nous amène à scinder cette deuxième partie de l'étude. Dans le chapitre traitant du « corps à corps » de l'attente nous montrons, à partir des relations très soudées entre les personnages, comment elle influence physiologiquement le corps de l'attendant, mais aussi comment elle déforme le corps attendu (par l'imagination, les fantasmes) après une rupture, séparation ou abandon. L'approche du corps met en évidence le rôle décisif de la mémoire, car c'est à partir du souvenir que se déploie l'attente de l'être aimé. Cette perspective nous a également permis de traiter une situation d'attente pathologique qui dure à contresens dans le temps, alors même que la récupération de son objet est impossible (c'est pourquoi nous la désignons par la notion d'*attente à rebours*).

Du corps, la transition se fait nécessairement vers l'esprit, là où l'attente dessine des parcours sinueux, selon que l'individu se rapporte à lui-même, au monde hétéroclite du rêve ou bien à un *Deus absconditus* dont il attend des signes et des réponses à ses

questions existentielles. Si on accepte le postulat de Nicolas Grimaldi selon lequel l'attente, c'est la conscience, alors la mise à mal de la conscience que l'individu a de soi, à la suite d'un abandon ou de la perte des parents en bas âge, lui fait vivre son existence en attente de récupération identitaire. Nous avons suivi deux parcours – celui de Laudes dans *Chanson des mal-aimants* et celui de Magnus dans le roman éponyme – en opérant une séparation des genres. Malgré cette scission analytique, la perspective garde sa cohérence à travers nombre de points communs tels l'importance et la quête du vrai nom, le désir de se comprendre en dehors d'une parenté, l'impulsion vengeresse, l'acceptation de l'anonymat et de la solitude.

Si, la plupart du temps, l'attente est un processus qui se manifeste consciemment, l'esprit endormi n'en est pas complètement dépourvu. Nombreux et décrits dans les moindres détails, les rêves ont un poids impossible à ignorer dans les romans de Sylvie Germain. Ils constituent un espace indépendant, mais où se brassent des éléments-clés de la vie consciente. L'attente se reflète dans la plupart des rêves qui peuplent les récits de Sylvie Germain. Des rêves tissés autour du manque et du désir en sont des véhicules puissants. Pareil pour des pensées suicidaires surgissant à l'état de sommeil comme des appâts du subconscient. Il peut arriver également que le lecteur soit à son tour attiré dans ce circuit onirique. L'investigation de cet aspect, à partir de travaux de psychanalyse et de références sur les symboles oniriques, s'avère fructueuse pour une autre raison aussi : il y a des rêves qui concernent les personnages, alors que leur décryptage est un défi à relever par le lecteur. Ces rêves à caractère prémonitoire font ainsi partie du réseau proleptique analysé dans la première partie de notre thèse et mettent en valeur davantage l'écriture-attente de Sylvie Germain.

Mais l'individu ne se rapporte pas uniquement aux siens et à lui-même ; très souvent, il se pose la question de son rapport à la divinité incertaine. La composante spirituelle de souche judéo-chrétienne est une constante de l'œuvre romanesque de Sylvie Germain. Sa démarche aspirant à réconcilier l'individu – « héros de notre temps » – avec un Dieu muet se traduit, dans les récits, par un apprentissage à coup d'illuminations successives et d'attente méditative, le tout sous le signe du hasard. En appuyant notre réflexion sur un corpus critique mélangeant écrits mystiques, traités sur la problématique de l'homme face à la présence ou à l'absence divine et même quelques ouvrages de psychanalyse de la foi, nous avons montré comment l'attente prend les couleurs de l'espérance chrétienne pour des individus que la solitude entraîne à l'idée de

l'existence de Dieu ou que la foi préserve des doutes. Loin d'être solitaire, la démarche mystique met en évidence le rôle de catalyseur rempli par les rencontres. En même temps, elle rend compte de la charge étymologique de l'attente dans la mesure où méditation et attention en sont deux ingrédients de base.

Nous n'aurions pas su conclure notre étude avant d'explorer, dans une troisième partie, le rapport qu'entretiennent le temps et l'attente, car, état ou activité, sous quelque forme qu'on l'ait présentée, elle est, avant tout, chronophage. Nous avons opté pour une structure similaire à celle de l'ensemble de la thèse. Ainsi sommes-nous parti d'une approche morphosyntaxique afin de découvrir comment l'auteur se sert des temps verbaux dans la « conjugaison » du concept d'*attendre*. Cela montre combien le concept que nous proposons est flexible et apte à envisager les récits sous plusieurs angles. Effectivement, en fonction des choix opérés dans la conjugaison verbale, il nous a été possible de regrouper des situations d'attente semblables, ce qui instaure un degré supplémentaire de cohésion analytique.

L'aperçu s'enrichit ensuite du côté perceptif puisque, à suivre Sophie Chauveau, si « le temps et l'espace n'ont pas besoin des hommes pour avoir cours », l'attente « ne vit que par nous, n'a lieu qu'en nous »<sup>655</sup>. Cela prouve que « le temps d'attente est un temps d'humanité »<sup>656</sup>. Cette perception permet d'harmoniser les situations exposées dans la seconde partie de la thèse, tout en mettant en évidence une temporalité multiple dont l'attente est le catalyseur. Il nous a été possible de montrer que cette expérience engendre une perception plurielle de la « géographie du temps » (*MSV*, 12). L'attente engendre comme des réactions chimiques, qui font exploser ou bien imploser le temps et c'est pourquoi nous parlons tour à tour de *fission* et de *fusion*. La première transforme le sujet attendant en « coureur de fond sur les trois dimensions temporelles » (*Im*, 73). La fission affole la durée et fait jongler avec les trois dimensions du temps – passé, présent, futur – sans en privilégier aucune. Rester piégé dans un souvenir, désirer vivre au cœur de l'instant, sans vouloir accepter son éphémérité, ou bien espérer voir son projet accompli dans un avenir plus ou moins éloigné sont quelques « symptômes » de l'attente engendrant la fusion. Cependant, une telle vision de la durée n'est pas naturelle et dévoile facilement ses faiblesses, ce qui nous permet de prouver qu'il est plutôt question de *confusion temporelle*. Enfin, une troisième

---

<sup>655</sup> Sophie Chauveau, *Patience, on va mourir*, op. cit., p. 16.

<sup>656</sup> Loc. cit.

situation – la plus radicale, peut-être – met en scène l'« évidemment » spatio-temporel à travers la métamorphose de l'attente en « une bulle de temps et d'espace blanc, qui, tant qu'elle dure, interdit tout contact avec le réel »<sup>657</sup>. Cette « bulle » a cependant une dynamique propre qui absorbe la durée et fait vivre *hors du temps*. Le syntagme *trou noir de l'attente* a l'avantage de rendre cette dynamique parfaitement : la durée se résorbe et s'abolit dans cette singularité. Exercice annulatif individuel, à la suite d'une perte irrémédiable le plus souvent, il consiste à « ne pas référer son temps propre au temps de la vie »<sup>658</sup>. Ainsi, l'attente fait et défait la temporalité à l'extrême.

Au terme de notre étude, l'hypothèse de départ s'est confirmée. Sujet peu étudié, qui n'a pas suscité l'intérêt de la critique pour l'œuvre romanesque de Sylvie Germain, l'attente fonctionne en profondeur, comme liant textuel et diégétique. Concept utilisé de manière filigranée, il apporte un renouvellement critique à caractère fédérateur, qui jette des ponts entre bon nombre des perspectives abordées jusqu'à présent. L'approche proposée embrasse la création littéraire intégrale de Sylvie Germain, mais nous devons souligner que l'attente s'estompe dans les deux derniers romans (*L'Inaperçu* et *Hors Champ*). Serait-ce parce que l'auteur est parvenue au terme de ses propres interrogations ? Difficile à le croire, vu le caractère hétéroclite des genres composant son œuvre. Après tout, si l'attente se laisse percevoir moins au niveau de la structure narrative, c'est plutôt grâce à la maturation<sup>659</sup> du style et à une certaine confiance acquise par Sylvie Germain, qui la poussent à mieux se surveiller<sup>660</sup>. Cela dit, rien n'empiète sur l'écriture qui garde intact son charme, vu le plaisir de l'auteur à « raconter ». « Merveilleuse conteuse<sup>661</sup>, qui intègre naturellement tous les genres dans le creuset de son écriture (lyrisme, mythes, réalisme, histoire, onirisme, fantastique, philosophie, spiritualité, etc.) »<sup>662</sup>, Sylvie Germain incorpore l'attente à sa démarche littéraire. Pour Sophie Chauveau, cela est la prémisse même de toute œuvre de fiction :

---

<sup>657</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>658</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>659</sup> Maturation qui semble se manifester par le style plus tempéré et par la structure plus linéaire de ces deux récits.

<sup>660</sup> « Bizarrement, plus on vieillit, plus on pourrait croire que l'on a une sorte de "métier, une sorte d'assurance", plus c'est difficile. Ça se paye plus cher parce que l'on a très peur d'avoir des tics et de se répéter. On se dédouble, il y a à la fois une sorte de plus grande facilité en apparence et en même temps une plus grande difficulté, une part d'insécurité à l'égard de soi-même. J'en arrive à douter de tout ». Dorothy Glaiman, « Au service des mots... », *op. cit.*

<sup>661</sup> « J'ai toujours vécu sous forme de contes et de fables ». Pascale Tison, « Sylvie Germain : l'obsession du mal », *op. cit.*, p. 64.

<sup>662</sup> Alain Goulet, « Sylvie Germain et son œuvre », in *Sylvie Germain et son œuvre*, textes réunis et présentés par Jacqueline Michel et Isabelle Dotan, Bucarest, EST – Samuel Tastet éditeur, 2006, p. 14.

Quiconque entreprend de raconter une histoire instaure une attente. « Il était une fois... » Écoutez comme cette locution ouvre sur toutes les attentes, fige le temps réel pour tout immobiliser autour de cette « fois-là » mythique ou rêvée... Elle renferme toutes les attentes des contes. De quels personnages s'agit-il ? Que leur arrive-t-il ? Comment s'achève l'histoire ?... L'attente mobilise l'imagination et à son tour l'imagination soutient l'attente. L'attente détient la clef de toute œuvre de fiction. Un roman se déroule toujours sur ce temps-là, sur le mode du suspense ou de l'angoisse, il n'est jamais qu'une manipulation – absolue quand elle est réussie, sinon partielle – du temps, de la mémoire et de l'avenir.<sup>663</sup>

Si notre démarche s'est avérée fructueuse, elle reste néanmoins ouverte à d'autres perspectives d'approche. Vu le caractère pluriel de l'attente, nous avons dû renoncer à aborder indépendamment sa traduction métaphorique. Cela aurait déséquilibré la structure de la deuxième partie et nous aurait fait tomber dans les redites. Nous avons préféré signaler ponctuellement quelques expressions métaphoriques de l'attente, conscient toutefois de la nécessité d'une étude à part.

La problématique du corps, amorcée par le biais de l'attente, montre combien cet aspect est définitoire pour l'œuvre de Sylvie Germain. Nous croyons qu'il s'agit d'une piste analytique prometteuse, puisque l'amour connaît de nombreuses déviations (obsessions allant jusqu'à la folie, incestes, viols et abandons à valeur traumatique, homosexualité refoulée).

L'approche temporelle par le biais du système des formes verbales utilisées mériterait un approfondissement au niveau morphosyntaxique, mais se prêterait également à une analyse stylistique qui mettrait en valeur le caractère poétique de la prose de Sylvie Germain. Par leur accumulation, certaines formes verbales créent souvent des effets musicaux particuliers. La musique et le temps étant indissociables, il serait pertinent de s'interroger par rapport à l'harmonie ou à la disharmonie de la durée et de l'écriture.

Au terme de cette recherche, il nous semble avoir emprunté une démarche analytique reposant elle-même sur l'attente. Car, à vrai dire, nous n'avons rien fait d'autre que nous laisser séduire par celle-ci, en proposant avant tout une manière d'interpréter les romans de Sylvie Germain. Manière qui s'apparente à la lecture telle que la voit Pascal Quignard – écrivain dont Sylvie Germain aime le parcours littéraire et

---

<sup>663</sup> Sophie Chauveau, *Patience, on va mourir*, op. cit., p. 88.



surtout l'aboutissement. Selon lui, l'écriture est faite pour être interrogée inlassablement. À l'*écriture de l'attente* correspond une *lecture-errance* : « Il y a dans lire une attente qui ne cherche pas à aboutir. Lire c'est errer. La lecture est l'errance »<sup>664</sup>. Nous espérons que notre « errance » aura dessiné un parcours critique tant soit peu personnel d'une œuvre littéraire qui n'a plus à faire ses preuves.

---

<sup>664</sup> Pascal Quignard, *Les ombres errantes. Dernier royaume I*, Paris, Bernard Grasset, 2002, p. 50.

# BIBLIOGRAPHIE

ÉCRITS DE SYLVIE GERMAIN

- **Œuvres de fiction**

*Le Livre des Nuits*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985, 350 p.

*Nuit d'Ambre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987, 448 p.

*Jours de colère*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989, 352 p.

*Opéra muet*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989, 160 p.

*L'Enfant Méduse*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991, 288 p.

*La Pleurante des rues de Prague*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992, 134 p.

*Immensités*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, 272 p.

*L'Aveu*, nouvelle, in *La Bartavelle*, n° 3, oct. 1995. [En ligne]  
<<http://pppculture.free.fr/germain1.html>> (Consulté le 14 février 2008).

*Éclats de sel*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, 185 p.

*Tobie des marais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998, 368 p.

*L'Encre du poulpe*, Paris, Gallimard, coll. « Page blanche », 1998, 48 p.

*Chanson des mal-aimants*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002, 288 p.

*Couleurs de l'invisible*, dessins de Rachid Koraïchi, Paris, Al Manar, coll.  
« Méditerranées », 2002, 86 p.

*Magnus*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, 265 p.

*L'Inaperçu*, Paris, Albin Michel, 2008, 306 p.

*Hors Champ*, Paris, Albin Michel, 2009, 209 p.

- **Essais et autres écrits**

*Perspectives sur le visage : trans-gression, dé-crétion, trans-figuration*, sous la  
direction de Daniel Charles, Doctorat de 3<sup>e</sup> cycle, Université Paris X Nanterre, 1982.

*Céphalophores*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 1997, 160 p.

*Bohuslav Reynek à Petrkov : un nomade en sa demeure*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot éditeur, coll. « Maison d'écrivain », 1998, 144 p.

*Etty Hillesum*, Paris, Pygmalion/Gérard Watelet, coll. « Chemins d'éternité », 1999, 216 p.

*Cracovie à vol d'oiseaux*, Monaco, Éditions du Rocher, coll. « La fantaisie du voyageur », 2000, 120 p.

*Mourir un peu*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Littérature ouverte », 2000, 144 p.

*Le Vent ne peut être mis en cage*, Bruxelles, Alice Éditions / RTBF Liège, coll. « L'intégrale des entretiens "Noms de Dieux" d'Edmond Blattchen », n° 31, 2002, 91 p.

*Songes du temps*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Littérature ouverte », 2003, 112 p.

« Sylvie Germain », in Jérôme Garcin, *Dictionnaire des écrivains contemporains de langue française par eux-mêmes*, Paris, Mille et une nuits, 2004, 418 p. (pp. 191-193).

*Ateliers de lumière*, Paris, Desclée de Brouwer, 2004, 97 p.

*Les Personnages*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 2004, 120 p.

*Entre Désir et renoncement*, (Sylvie Germain *et al.*), Paris, Albin Michel, coll. « Espaces libres », 2005, 176 p.

*Frères*, Photographies de Stanislas Kalimerov, Paris, Les éditions du huitième jour, 2006, 65 p.

*Les Échos du silence*, Paris, Albin Michel, coll. « Espaces libres », n° 166, 2006, 105 p.

Postface à André Wénin ; Camille Focant, *Vives Femmes de la Bible*, Bruxelles, Éditions Lessius, 2007, 156 p.

Préface à Annie Wellens, *Qui a peur de la Bible ? Un Manuscrit retrouvé*, Montrouge, Bayard, 2008, 160 p.

*Le Monde sans vous*, Paris, Albin Michel, 2011, 131 p.

*Quatre Actes de présence*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Littérature ouverte », 2011, 127 p.

#### • Interviews et articles

BRIAUD, Anne, « Interview avec Sylvie Germain ». [En ligne]  
<<http://www.farum.unige.it/francesistica/pharothèque/sylviegermain/Entretien%20chanson.htm>> (Consulté le 6 septembre 2009).

- GERMAIN, Sylvie, « Bibliocosmos », *Le Magazine littéraire*, n° 448, décembre 2005, pp. 40-42.
- Sylvie Germain, entretien réalisé par Bruno Carbone, Jean-Pierre Foullonneau, Odile Jublat et Xavier Person, photographies de Frédéric Jagueneau, Poitiers, Office du livre en Poitou-Charentes / La Rochelle, Bibliothèque municipale, 1994, 22 p.
- GLAIMAN, Dorothy, « Au service des mots... ». [En ligne] <<http://www.evene.fr/livres/actualite/interview-de-sylvie-germain-204.php>> (Consulté le 6 septembre 2009).
- LANDROT, Marine, « Les secrets d'écriture de Sylvie Germain et Céline Curiol », *Télérama*, n° 3110. [En ligne] <<http://www.telerama.fr/livre/les-secrets-d-ecriture-de-sylvie-germain-et-celine-curiol,46109.php>> (Consulté le 4 juin 2010).
- MAGILL, Michèle, « Entretien avec Sylvie Germain », *The French Review*, vol. 73, n° 2, décembre 1999, pp. 334-340.
- NICOLAS, Alain, « Sylvie Germain et les anges », *L'Humanité*, 18 octobre 1996. [En ligne] <[http://www.humanite.fr/1996-10-18\\_Articles\\_-Sylvie-Germain-et-les-anges](http://www.humanite.fr/1996-10-18_Articles_-Sylvie-Germain-et-les-anges)> (Consulté le 6 septembre 2009).
- RICHTER, Vaclav, « Sylvie Germain : “On ne peut réduire le roman à l'art de raconter une histoire” ». [En ligne] <<http://www.radio.cz/fr/article/66454>> (Consulté le 6 septembre 2009).
- RICHTER, Vaclav, « Sylvie Germain : Mon imaginaire s'est nourri de Prague et de la Bohême ». [En ligne] <<http://www.radio.cz/fr/article/66725>> (Consulté le 6 septembre 2009).
- SCHAFFNER, Alain, « “Écrire un roman, c'est chaque fois partir à l'aventure” », in *Enquête sur le roman romanesque (Le Gaulois, 1891)*, Jean-Marie Seillan (éd.), Amiens, Centre d'études du roman et du romanesque de l'Université de Picardie, coll. « Romanesques », pp. 253-257.
- SCHWARZE, Waltraud, « Gespräch mit Sylvie Germain », *Sinn und Form*, vol. 44, n° 2, März/April 1992, pp. 231-242.
- TISON, Pascale, « Sylvie Germain : l'obsession du mal », *Le Magazine littéraire*, n° 286, 1991, pp. 64-66.

## BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE SUR SYLVIE GERMAIN

- **Monographies**

DOTAN, Isabelle, *Les Clairs-obscur de la douleur. Regards sur l'œuvre de Sylvie Germain*, Namur, Les éditions namuroises, 2009, 160 p.

GHÎȚEANU, Serenela, *Sylvie Germain. La Grâce et la Chute. Une lecture multiple : thématique, mythocritique et narratologique*, Iași, Institutul european, 2010, 324 p.

GOULET, Alain, *Sylvie Germain : œuvre romanesque. Un monde de cryptes et de mystères*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2006, 288 p.

KOOPMAN-THURLINGS, Mariska, *Sylvie Germain : la hantise du mal*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2007, 280 p.

- **Études sur Sylvie Germain et autres auteurs**

CROMMELINCK, Luc, *Traces de visages. Lecture d'Emmanuel Levinas et de Sylvie Germain*, Malonne, Éditions Feuilles Familiales, 2005, 103 p.

GODARD, Roger, *Itinéraires du roman contemporain*, Paris, Armand Colin, 2006, 283 p.

PELLEGRINI, Rosa Galli (dir.), *Trois études sur le roman de l'extrême contemporain : Marie Ndiaye, Sylvie Germain, Michel Chaillou*, Fasano / Paris, Schena editore / Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2004, 170 p.

ROUSSOS, Katherine, *Décoloniser l'imaginaire. Du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie Ndiaye*, Paris, L'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme », 2007, 258 p.

- **Recueils d'articles, actes de colloques, autres études**

- BOBLET, Marie-Hélène (éd.) ; SCHAFFNER, Alain (éd.), *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de sel* de Sylvie Germain, *Roman 20-50*, n° 39, juin 2005, pp. 1-115.
- GARFITT, Toby (éd.), *Sylvie Germain : Rose des vents et de l'ailleurs*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2003, 234 p.
- GOULET, Alain (dir.), *L'univers de Sylvie Germain*, (Actes du colloque de Cerisy, 22-29 août 2007), Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008, 359 p.
- KOOPMAN-THURLINGS, Mariska (dir.), *Regards croisés sur « Immensités »*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2008, 215 p.
- MICHEL, Jacqueline (éd.) ; DOTAN, Isabelle (éd.), *Sylvie Germain et son œuvre*, Bucarest, EST – Samuel Tastet éditeur, 2006, 149 p.
- NARJOUX, Cécile (dir.) ; DÜRRENMATT, Jacques (dir.), *La langue de Sylvie Germain*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Langages », 2011, 242 p.
- THOIZET, Évelyne (dir.), *Sylvie Germain, éclats d'enfance*, (Actes du colloque « L'enfant dans l'œuvre romanesque de Sylvie Germain », Université d'Artois, 26-27 mai 2005), *Cahiers Robinson*, n° 20, Arras, Université d'Artois, UFR de Lettres modernes, 2006, 180 p.

- **Articles**

- ALHAU, Max, « Sylvie Germain : *Jours de colère* », *Nouvelle Revue Française*, n° 443, 1989, pp. 122-123.
- ALHAU, Max, « Sylvie Germain : *L'Enfant Méduse* », *Nouvelle Revue Française*, n° 461, 1991, p. 114-115.
- AMAR, Ruth, « Le sel comme métaphore de l'écriture dans *Éclats de sel* », in *Sylvie Germain et son œuvre*, textes réunis et présentés par Jacqueline Michel et Isabelle Dotan, Bucarest, EST – Samuel Tastet éditeur, 2006, pp. 121-128.

- BACHOLLE, Michèle, « *L'Enfant Méduse* de Sylvie Germain ou Eurydice entre deux éclipses », *Religiologiques*, n° 15, printemps 1997. [En ligne] <<http://www.unites.uqam.ca/religiologiques/no15/bacholle.html>> (Consulté le 6 septembre 2009).
- BÉNICHOU, François, « Européens d'Outre-Mur », *Le Magazine littéraire*, n° 318, 1994, p. 68.
- BERÁNKOVÁ, Eva, « L'Écriture mythologique de Sylvie Germain : anachronisme ou innovation poétique ? », in *Études françaises en Slovaquie*, volume X, « La littérature et la langue françaises à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle », (Actes du Colloque international d'études françaises), Prešov, 2005, pp. 5-17.
- BERTHET, Jocelyne, « *Immensités*. Pour une métaphysique du déchet chez Sylvie Germain », *Iris*, n° 19, Grenoble, Centre de recherche sur l'imaginaire – Université de Grenoble III, 2000, pp. 93-102.
- BETTENFELD, Françoise, « Sylvie Germain : *Éclats de sel* », *Nouvelle Revue Française*, n° 517, 1996, pp. 117-121.
- BISHOP, Michaël, « Modes de conscience : Germain, N'Diaye, Lépront et Sallenave », in *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, textes réunis par Jan Baetens et Dominique Viart, (Actes du colloque de Calaceite. Fondation Noésis, 6-13 juillet 1996), Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 1999, pp. 99-114.
- BLANCKEMAN, Bruno, « À côté de/ aux côtés de : Sylvie Germain, une singularité située », in *L'Univers de Sylvie Germain*, sous la direction d'Alain Goulet avec la participation de Sylvie Germain, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008, pp. 19-27.
- BLANCKEMAN, Bruno, « Sylvie Germain : Le livre des livres », *Lendemain*, n° 107-108, « Der zeitgenössische französische Roman », sous la direction de Dominique Viart, 2003, pp. 86-96.
- BLANCKEMAN, Bruno, « Sylvie Germain : parcours d'une œuvre », in *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de sel*, études réunies par Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner, *Roman 20-50*, n° 39, juin 2005, pp. 7-14.
- BOBLET, Marie-Hélène, « Chronique d'une disparition annoncée : *L'Occupation des sols – Opéra muet* », in *Roman 20-50*, n° 38, « Jean Echenoz : *Les Grandes Blondes, Un an et Je m'en vais* », décembre 2004, pp. 45-55.

- BOBLET, Marie-Hélène, « La convocation de l'enfance », in *Sylvie Germain, éclats d'enfance*, sous la direction d'Évelyne Thoizet, *Cahiers Robinson*, n° 20, Arras, 2006, pp. 15-22.
- BOBLET-VIART, Marie-Hélène, « From Epic Writing to Poetic Speech. *Le Livre des Nuits* and *Nuit d'Ambre* », *L'Esprit créateur : écritures féminines de la guerre / Feminine Representations of War*, vol. XL, n° 2, 2000, pp. 86-95.
- BOUGNOUX, Daniel, « Le rêver-vrai de Sylvie Germain », *La Quinzaine littéraire*, n° 578, 16-31 mai 1991, p. 13.
- BRICCO, Elisa, « Les jeux paratextuels », in *Sylvie Germain : Rose des vents et de l'ailleurs*, textes réunis par Toby Garfitt, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2003, pp. 163-179.
- BRICCO, Elisa, « Sylvie Germain romancière des destins perdus et retrouvés », in *Trois études sur le roman de l'extrême contemporain : Marie Ndiaye, Sylvie Germain, Michel Chaillou*, sous la direction de Rosa Galli Pellegrini, Fasano / Paris, Schena editore / Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2004, pp. 51-120.
- CRETON, Laurence, « “Du mal d'aimer dans le désert” ou les céphalophores, disciples modernes d'Orphée dans l'œuvre de Sylvie Germain », in *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de sel*, études réunies par Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner, *Roman 20-50*, n° 39, juin 2005, pp. 25-37.
- DELORME, Marie-Laure, « Tobie des marais », *Le Magazine littéraire*, n° 364, 1998, pp. 78-79.
- DEMANZE, Laurent, « Le diptyque effeuillé », in *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de sel*, études réunies par Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner, *Roman 20-50*, n° 39, juin 2005, pp. 63-72.
- DEMANZE, Laurent, « Mélancolie de l'enfance : “La chambre enclose dans le miroir” », in *Sylvie Germain, éclats d'enfance*, sous la direction d'Évelyne Thoizet, *Cahiers Robinson*, n° 20, Arras, 2006, pp. 45-53.
- DEMANZE, Laurent, « Sylvie Germain : les plis du baroque », in *L'Univers de Sylvie Germain*, sous la direction d'Alain Goulet avec la participation de Sylvie Germain, Caen : Presses Universitaires de Caen, 2008, pp. 185-195.
- DEMANZE, Laurent, « Sylvie Germain, biographe de la voix », in *Sylvie Germain et son œuvre*, textes réunis et présentés par Jacqueline Michel et Isabelle Dotan, Bucarest, EST – Samuel Tastet éditeur, 2006, pp. 79-87.



- DUCAS, Sylvie, « “Mémoire mendiante” et “magie de l’encre” : l’écriture au seuil du mythe », in *Le Livre des Nuits, Nuit-d’Ambre et Éclats de sel*, études réunies par Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner, *Roman 20-50*, n° 39, juin 2005, pp. 85-96.
- ENJOLRAS, Laurence, « Sylvie Germain, *Tobie des marais* », *The French Review*, vol. 73, n° 6, mai 2000, pp. 1259-1260.
- FORTIN, Jutta, « Entre petitesse et immensité : Fragmentations et détails poignants », in *Sylvie Germain. Regards croisés sur Immensités*, sous la direction de Mariska-Koopman Thurlings, Paris, L’Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2008, pp. 61-78.
- FUKS, Paul, « Le rêve-éveillé de Tobie », *Imaginaire & Inconscient*, 2003/3 n° 11, pp. 93-105.
- GARCIA, Daniel, « Une fée en son royaume », *Lire*, septembre 2005, [En ligne] <<http://www.lire.fr/portrait.asp/idC=48962/idTC=5/idR=201/idG=#>> (Consulté le 6 septembre 2009).
- GARFITT, Toby, « Les figures de l’écho dans l’œuvre de Sylvie Germain », in *La langue de Sylvie Germain*, sous la direction de Cécile Narjoux et Jacques Dürrenmatt, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Langages », 2011, pp. 101-112.
- GASPARI, Séverine, « *Le Livre des Nuits, Nuit-d’Ambre* : des Corps enchantés aux Corps chantés », in *Le Livre des Nuits, Nuit-d’Ambre et Éclats de sel*, études réunies par Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner, *Roman 20-50*, n° 39, Juin 2005, pp. 51-61.
- GOULET Alain, « Des Érinyes au sourire maternel dans *Le Livre des Nuits* », in *Le Livre des Nuits, Nuit-d’Ambre et Éclats de sel*, études réunies par Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner, *Roman 20-50*, n° 39, Juin 2005, pp. 39-49.
- GOULET, Alain, « *Magnus* : conte, roman d’apprentissage, fable », in *Sylvie Germain et son œuvre*, textes réunis et présentés par Jacqueline Michel et Isabelle Dotan, Bucarest : EST – Samuel Tastet éditeur, 2006, pp. 89-100.
- GOULET, Alain, « Sylvie Germain et son œuvre », in *Sylvie Germain et son œuvre*, textes réunis et présentés par Jacqueline Michel et Isabelle Dotan, Bucarest : EST – Samuel Tastet éditeur, 2006, pp. 13-18.

- GOUSSARD, Jean-Baptiste, « L'esthétique du fragment dans la poétique de *Magnus* », in *La langue de Sylvie Germain*, sous la direction de Cécile Narjoux et Jacques Dürrenmatt, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Langages », 2011, pp. 127-144.
- HOURIEZ, Jacques ; MAYAUX, Catherine, « La Grammaire du merveilleux dans quatre romans de Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, *Éclats de sel*, *Chanson des mal-aimants*, *Magnus* », in *Sylvie Germain et son œuvre*, textes réunis et présentés par Jacqueline Michel et Isabelle Dotan, Bucarest, EST – Samuel Tastet éditeur, 2006, pp. 53-64.
- KOENIG, Anne-Marie, « Le frisson du temps », *Le Magazine littéraire*, n° 353, avril 1997, p. 104.
- KOOPMAN-THURLINGS, Mariska, « Du père, du frère et du Saint-Esprit (à propos de Sylvie Germain) », in *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. La figure du père*, sous la direction de Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael, Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 237-244.
- KOOPMAN-THURLINGS, Mariska, « Figures de répétition dans *Jours de colère* », in *La langue de Sylvie Germain*, sous la direction de Cécile Narjoux et Jacques Dürrenmatt, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Langages », 2011, pp. 53-64.
- KOOPMAN-THURLINGS, Mariska, « Temps et mémoire », in *Regards croisés sur « Immensités »*, sous la direction de Mariska-Koopman Thurlings, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2008, pp. 175-189.
- LANDEL, Vincent, « Ensorcellements », *Le Magazine littéraire*, n° 340, février 1996, pp. 62-63.
- LANOT, Bénédicte, « “Échos du silence” », in *Sylvie Germain et son œuvre*, textes réunis et présentés par Jacqueline Michel et Isabelle Dotan, Bucarest, EST – Samuel Tastet éditeur, 2006, pp. 65-75.
- LANOT, Bénédicte, « Fable du deuil et morale du renoncement », in *Sylvie Germain. Regards croisés sur Immensités*, sous la direction de Mariska-Koopman Thurlings, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2008, pp. 11-33.

- LANOT, Bénédicte, « Images, myèmes et merveilleux biblique dans l'œuvre de Sylvie Germain », in *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de sel*, études réunies par Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner, *Roman 20-50*, n° 39, juin 2005, pp. 15-23.
- LOGIÉ, Laetitia, « Le corps mélancolique : présence de l'androgynisme dans l'œuvre de Sylvie Germain », in *Sylvie Germain et son œuvre*, textes réunis et présentés par Jacqueline Michel et Isabelle Dotan, Bucarest, EST – Samuel Tastet éditeur, 2006, pp. 129-140.
- MAGILL, Michèle M., « Sylvie Germain : la passion de l'infime », *Romance Notes*, vol. XLI, n° 1, 2000, pp. 121-127.
- MARIANI, Marinella, « La lumière et les couleurs dans *L'Enfant Méduse* », in *Sylvie Germain : Rose des vents et de l'ailleurs*, textes réunis par Toby Garfitt, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2003, pp. 119-132.
- MICHEL, Jacqueline, « Sylvie Germain et le récit de la couleur », in *Sylvie Germain et son œuvre*, textes réunis et présentés par Jacqueline Michel et Isabelle Dotan, Bucarest, EST – Samuel Tastet éditeur, 2006, pp. 35-42.
- MONTERO ARAQUE, Mercedes, « *Les échos du silence* à la fin des temps : étude des mythes bibliques chez Sylvie Germain », in *Eidolon*, Cahiers du Laboratoire Pluridisciplinaire de Recherches sur l'Imaginaire appliquées à la Littérature (L.A.P.R.I.L.), n° 58, « La Fin des Temps II », Talence, Université Michel de Montaigne Bordeaux III, 2001, pp. 409-421.
- MONTORO-ARAQUE, Mercedes, « L'Esthétique du "corps-déchet" de cette fin de siècle. Virginie Despentes et Sylvie Germain », *Iris*, n° 19, Grenoble, Centre de recherche sur l'imaginaire – Université de Grenoble III, 2000, pp. 103-114.
- MORICHEAU-AIRAUD, Bérengère, « La séduction du mot comme plongée dans l'intime », in *La langue de Sylvie Germain*, sous la direction de Cécile Narjoux et Jacques Dürrenmatt, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Langages », 2011, pp. 113-125.
- MORIS-STEFKOVIC, Milène, « L'écriture de l'effacement dans les romans de Sylvie Germain », in *L'Univers de Sylvie Germain*, sous la direction d'Alain Goulet avec la participation de Sylvie Germain, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008, pp. 167-182.

- NARJOUX, Cécile, « “L’extrêmement petit en appelait à l’infiniment grand” : Lyrisme et ironie dans *Immensités* », in *Sylvie Germain. Regards croisés sur « Immensités »*, sous la direction de Mariska-Koopman Thurlings, Paris, L’Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2008, pp. 78-96.
- NARJOUX, Cécile, « L’écriture des commencements de Sylvie Germain ou le lyrisme “au bord extrême du rêve” », in *Le Livre des Nuits, Nuit-d’Ambre et Éclats de sel*, études réunies par Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner, *Roman 20-50*, n° 39, juin 2005, pp. 73-84.
- NARJOUX, Cécile, « Le présent de Sylvie Germain », in *La Langue de Sylvie Germain*, sous la direction de Cécile Narjoux et Jacques Dürrenmatt, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Langages », 2011, pp. 145-161.
- PAULHAN, Claire, « Le geste de Nuit-d’Or-Gueule-de-Loup », *Le Magazine littéraire*, n° 224, novembre 1985, p. 69.
- PEETERS, Léopold, « Langage et incarnation dans l’œuvre de Sylvie Germain », in *Sylvie Germain et son œuvre*, textes réunis et présentés par Jacqueline Michel et Isabelle Dotan, Bucarest, EST – Samuel Tastet éditeur, 2006, pp. 21-30.
- RULLIER-THEURET, Françoise, « Les Pénél et la multiplication des noms », in *La langue de Sylvie Germain*, sous la direction de Cécile Narjoux et Jacques Dürrenmatt, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Langages », 2011, pp. 65-82.
- VANNINI, Philippe, « Mi-anges, mi-bêtes », *Le Magazine littéraire*, n° 270, octobre 1989, pp. 122-123.
- VAQUIN, Agnès, « Le sel de la terre », *La Quinzaine littéraire*, n° 688, 1<sup>er</sup>-15 mars 1996, p. 10.

- **Thèses, mémoires**

- LEMOINE-LANOT, Bénédicte, *L’Univers romanesque de Sylvie Germain : l’imaginaire éthique*, thèse de doctorat, sous la direction d’Alain Goulet, Université de Caen / Basse-Normandie, Caen, 2001, 355 p.

LEYS-BOTELLA, Stéphanie, *Les Mythes et l'obsession du mal dans l'œuvre de Sylvie Germain*, thèse de doctorat, sous la direction de Robert Pickering, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2004, 426 p.

MORIS-STEFKOVIC, Milène, *Vision et poésie dans l'œuvre romanesque de Sylvie Germain*, thèse de doctorat, sous la direction de Monique Gosselin-Noat, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Nanterre, 2009, 519 p.

## BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

- **Sur l'attente**

BLANCHOT, Maurice, *L'Attente, l'oubli*, Paris, Gallimard, coll. « *L'imaginaire* », 2005, 128 p.

CHAUVEAU, Sophie, *Patience, on va mourir*, Paris, Robert Laffont, 1990, 238 p.

DANZIGER, Claudie (dir.); CHALANSET, Alice (dir.), *L'Attente. Et si demain...* Paris, Éditions Autrement, série « Mutations », n° 141, janvier 1994, 219 p.

EDWARDS, Michael, *Éloge de l'attente. T. S. Eliot et Samuel Beckett*, Paris, Belin, coll. « Extrême contemporain », 1996, 122 p.

FAYE, Éric, *Le Sanatorium des malades du temps. Temps, attente et fiction, autour de Julien Gracq, Dino Buzzati, Thomas Mann, Kôbô Abé*, Paris, José Corti, 1996, 236 p.

FRANCIS, Marie, *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, Paris, A.G. Nizet, 1979, 312 p.

GRIMALDI, Nicolas, *Ontologie du temps. L'attente et la rupture*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, 224 p.

GRIMALDI, Nicolas, *Traité de la banalité*, Paris, P.U.F., 2005, 288 p.

HEIDEGGER, Martin, *La Dévastation et l'attente. Entretien sur le chemin de campagne*, traduit de l'allemand par Philippe Arjakovsky et Hadrien France-Lanord, Paris, Gallimard nrf, coll. « L'Infini », 2006, 111 p.

KAMYABI MASK, Ahmad, *Les Temps de l'attente*, Paris, Ahmad Kamyabi Mask, 1999, 84 p.

LAIN-ENTRALGO, Pedro, *L'Attente et l'espérance. Histoire et théorie de l'espérance humaine*, traduit de l'espagnol par Robert Disse, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Textes et études philosophiques », 1966, 586 p.

*Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 34, « L'Attente », Paris, Gallimard 1986, 277 p.

TOUREL, Jean-Paul, *Attente déçue et comble de l'attente : enjeux esthétiques et culturels de la fiction gracquienne*, thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Yves Debreuille, Université Lumière Lyon 2, Lyon, 2007, 337 p.

- **Sur la temporalité**

AGACINSKI, Sylviane, *Le Passeur de temps – Modernité et nostalgie*, Paris, Seuil, 2000, 207 p.

BERGSON, Henri, *Matière et mémoire*, Paris, P.U.F., 1968, 282 p.

BOUGUERRA, Mohamed Ridha (dir.), *Le Temps dans le roman du XX<sup>e</sup> siècle*, (Colloque international Institut Supérieur des Langues de Tunis, 25-26 novembre 2004), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010, 223 p.

BOURDIL, Pierre-Yves, *Le Temps*, Paris, Ellipses, 1996, 127 p.

CHESNEAUX, Jean, *Habiter le temps – Passé, présent, futur : esquisse d'un dialogue politique*, Paris, Bayard éditions, 1996, 344 p.

CIOABĂ, Cătălin, *Der Begriff der Zeit. Vortrag vor der Marburger Theologenschaft, Juli 1924. Conceptul de timp. Conferință ținută la Societatea Teologică din Marburg, iulie 1924*, [Le concept de temps. Conférence prononcée au siège de la Société Théologique de Marburg, juillet 1924], édition bilingue, București, Humanitas, 2000, 80 p.

CIOABĂ, Cătălin, *Timp și temporalitate. Comentariu la conferința „Conceptul de timp” de Martin Heidegger*, [Temps et temporalité. Commentaire sur la conférence « Le concept de temps » de Martin Heidegger], București, Humanitas, 2000, 72 p.

DRAGOMIR Alexandru, *Cinci plecări din prezent. Exerciții fenomenologice*, [Cinq départs du présent. Exercices phénoménologiques], București, Humanitas, 2005, 364 p.

- DRAGOMIR, Alexandru, *Caielele timpului*, [Les Cahiers du temps], București, Humanitas, 2006, 436 p.
- EMERY, Eric, *Temps et musique : temps et dialectique de la durée, dialectique de la durée dans l'art musical*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1998, 695 p.
- GUYAU, Jean-Marie, *La Genèse de l'idée de temps*, Paris, L'Harmattan, 1998, 142 p.
- JANET, Pierre, *L'Évolution de la mémoire et de la notion du temps*, Tome I, « La durée », Paris, A. Chahine, 1928.
- KRISTEVA, Julia, *Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 1994, 640 p.
- LE GOFFIC, Pierre (dir.), *Points de vue sur l'imparfait*, Caen, Centre de publications de l'Université de Caen, 1986, 137 p.
- LEVINAS, Emmanuel, *Le Temps et l'autre*, Paris, Quadrige/P.U.F., 1996, 91 p.
- MALRIEU, Philippe, *Les Origines de la conscience du temps – les attitudes temporelles de l'enfant*, Paris, P.U.F., 1953, 158 p.
- POULET, Georges, *Études sur le temps humain I*, Paris, Plon, 1965, 409 p.
- POULET, Georges, *Études sur le temps humain II*, Paris, Plon, 1965, 355 p.
- POULET, Georges, *Études sur le temps humain III. Le point de départ*, Paris, Plon, 1964, 236 p.
- POULET, Georges, *Études sur le temps humain IV. Mesure de l'instant*, Paris, Plon, 1964, 377 p.
- RASPAIL, Thierry (dir.) ; WORMSER, Gérard (dir.), *L'Expérience de la durée*, Lyon, Parangon/Vs, coll. « Sens public », 2006, 160 p.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1983, 404 p.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1984, 320 p.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1985, 544 p.
- VUILLAUME, Marcel, *Grammaire temporelle des récits*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1990, 128 p.
- WEINRICH, Harald, *Le Temps compté*, traduit de l'allemand par Vincent Deroche, Grenoble, Éditions Jérôme Million, 2009, 318 p.

- WEINRICH, Harald, *Le Temps : le récit et le commentaire*, traduit de l'allemand par Michèle Lacoste, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1973, 333 p.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques (dir.) ; COULOUBARITSIS, Lambros (dir.), *Les Figures du Temps*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997, 398 p.

- **Sur la problématique religieuse**

- AUGUSTIN (Saint), *Les Confessions*, in *Œuvres I. Les Confessions précédées des Dialogues philosophiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 779-1124.
- BAUDRILLARD, Jean, *La Transparence du Mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*, Paris, Galilée, coll. « L'espace critique », 1994, 180 p.
- BUBER, Martin, *Les Récits hassidiques 1*, [1963], traduit de l'allemand par Armel Guerne, Paris, Éditions du Rocher / Jean-Paul Bertrand éditeur, coll. « Points Sagesses », 1978, 440 p.
- BUBER, Martin, *Les Récits hassidiques 2*, [1963], traduit de l'allemand par Armel Guerne, Paris, Éditions du Rocher / Jean-Paul Bertrand éditeur, coll. « Points Sagesses », 1978, 352 p.
- CHRYSOSTOME, Jean, *Sur l'Incompréhensibilité de Dieu*, Tome I (Homélie I-V), 2<sup>e</sup> édition, n° 28bis, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Sources chrétiennes », 1970, 364 p.
- CYPRIEN de Carthage, *À Donat et La vertu de patience*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Sources chrétiennes », n° 291, 1982, 264 p.
- DARRICAU, Raymond ; PEYROS, Bernard, *La Spiritualité*, 3<sup>e</sup> édition, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ? », 1994, 128 p.
- DOLTO, Françoise ; SÉVÉRIN, Gérard, *La Foi au risque de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1983, 162 p.
- DOLTO, Françoise, *L'Évangile au risque de la psychanalyse*, Tome I, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1982, 172 p.
- DOLTO, Françoise, *L'Évangile au risque de la psychanalyse*, Tome II, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1982, 192 p.



- DOUSSE, Michel, *Dieu en guerre. La Violence au cœur des trois monothéismes*, Paris, Albin Michel, coll. « Spiritualités », 2002, 256 p.
- EMMANUELLI, Xavier, *J'attends Quelqu'un*, Paris, Albin Michel, coll. « Spiritualités », 2000, 222 p.
- ENĂCHESCU, Constantin, *Tratat de psihanaliză și psihoterapie*, [Traité de psychanalyse et psychothérapie] Iași, Polirom, 2007, 400 p.
- GIRARD, René, *Je vois Satan tomber comme l'éclair*, Paris, Bernard Grasset, 1999, 300 p.
- GIRARD, René, *La Voix méconnue du réel. Une théorie des mythes archaïques et modernes*, traduit de l'anglais par Bee Formentelli, Paris, Bernard Grasset, 2002, 320 p.
- JOSSUA, Jean-Pierre, *L'Écoute et l'attente*, Paris, Éditions du Cerf, 1978, 154 p.
- KAUFFMANN, Jean-Paul, *La Lutte avec l'Ange*, Paris, La Table Ronde, 2001, 270 p.
- LACTANCE, *La Colère de Dieu*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Sources chrétiennes », n° 289, 1982, 418 p.
- LELOUP, Jean-Yves, *L'Enracinement et l'ouverture*, Paris, Albin Michel, coll. « Question de », n° 79, 1989, 160 p.
- Les Apophtegmes des pères – collection systématique*, Chapitres I-IX, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Sources chrétiennes », n° 387, 452 p.
- LUBAC, Henri de (Cardinal), *Sur les Chemins de Dieu. Œuvres complètes I*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2006, 416 p.
- MESSADIÉ, Gerald, *Histoire générale du diable*, Paris, Robert Laffont, 1993, 490 p.
- PLEȘU, Andrei, *Actualité des anges*, traduit en français par Laure Hinckel, Paris, Buchet Chastel, coll. « Les Essais », 2005, 272 p.
- PURIC, Dan, *Cine suntem*, [Ceux qui nous sommes], București, Playtera, 2008, 176 p.
- SAFRANSKI, Rüdiger, *Le Mal ou le Théâtre de la liberté*, traduit de l'allemand par Valérie Sabathier, Paris, Bernard Grasset, 1999, 212 p.
- SÈVE, Bernard, *La Question philosophique de l'existence de Dieu*, Paris, P.U.F., coll. « Les grandes questions de la philosophie », 1994, 330 p.
- STAPLES LEWIS, Clive, *Creștinism, pur și simplu*, [Christianisme tout simplement], București, Humanitas, coll. « Înțelepciune și credință », 2004, 280 p.
- STAROBINSKI, Jean, *Trois fureurs*, Paris, Gallimard nrf, coll. „Le Chemin”, 1974, 176 p.

- TERTULLIAN, *Despre idolatrie și alte scrieri morale*, [De l'idolatrie et autres écrits moraux], Timișoara, Amarcord, 2001, 272 p.
- TERTULLIEN, *De la Patience*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Sources chrétiennes », n° 310, 1984, 308 p.
- THÉRÈSE DE L'ENFANT-JÉSUS ET DE LA SAINTE-FACE (Sainte), *Œuvres complètes (Textes et dernières paroles)*, Paris, Éditions du Cerf et Desclée de Brouwer, 2004, 1992, 1599 p.
- VERGELY, Bertrand, *Le Silence de Dieu face aux malheurs du monde*, Paris, Presses de la Renaissance, 2006, 288 p.
- WEIL, Simone, *La Pesanteur et la grâce*, Paris, Plon, coll. « Agora », n° 99, 1991, 220 p.
- WEIL, Simone, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1999, 1288 p.

- **Théorie et histoire littéraire**

- ADAM, Jean-Michel ; PETITJEAN, André, *Le Texte descriptif. Poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, Nathan, coll. « Nathan Université. fac. Linguistique », 1991, 239 p.
- BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942, 226 p.
- BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, Quadrige / P.U.F., 1957, 220 p.
- BACHELARD, Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 2004, 192 p.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 1978, 488 p.
- BARONI, Raphaël, *L'Œuvre du temps : poétique de la discordance narrative*, Paris, Éditions du Seuil, 2009, 327 p.
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980, 192 p.
- BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1953, 127 p.
- BLANCKEMAN, Bruno, *Les fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte éditeur, 2002, 169 p.

- CHIRON, Pierre ; CLAUDON, Francis (dir.), *Constitution du champ littéraire : limites, intersections, déplacements*, Paris, L'Harmattan, coll. « Cahiers de philosophie de l'Université Paris XII-Val-de-Marne », n° 5, 2008, 456 p.
- COMPAGNON, Antoine, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, 408 p.
- DEL LUNGO, Andrea, *L'Incipit romanesque*, texte traduit de l'italien, revu et remanié par l'auteur, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2003, 377 p.
- DIONNE, Ugo, *La Voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque*, Paris, Éditions du Seuil, 2008, 598 p.
- FROMILHAGUE, Catherine ; SANCIER, Anne, *Introduction à l'analyse stylistique*. Paris, Bordas, 1991, 262 p.
- GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1969, 304 p.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, 286 p.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987, 388 p.
- GOUX, Jean-Paul, *La Fabrique du continu. Essai sur la prose*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1999, 187 p.
- HERSCHBERG-PIERROT, Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, coll. « Belin sup. Lettres », 1993, 319 p.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une Esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1978, 333 p.
- JOUE, Vincent, *Poétique du roman*, [1997], 2<sup>e</sup> édition, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus. Lettres », 2007, 238 p.
- MOLINO, Jean ; LAFHAIL-MOLINO, Raphaël, *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud, 2003, 381 p.
- POULET, Georges, *L'Espace proustien*, [1982 pour « Proust et la répétition »], Paris, Gallimard, coll. « tel », 1963, 222 p.
- ROUSSET, Jean, *Leurs Yeux se rencontrèrent. La Scène de première vue dans le roman*, 5<sup>e</sup> édition, Paris, José Corti, 1984, 218 p.
- TADIÉ, Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994, 206 p.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, édition du Seuil, coll. « Points. Littérature », 1976, 188 p.

TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose* (choix) suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil, coll. « Points. Poétique », 1980, 218 p.

VIART, Dominique ; VERCIER, Bruno, EVRARD, Franck (collab.), *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, [2005], 2<sup>e</sup> édition augmentée, Paris, Bordas, 2008, 544 p.

- **Sciences humaines**

AEPPLI, Ernest, *Les Rêves et leur interprétation. Avec 500 Symboles de rêves et leur explication*, [1951], traduit de l'allemand par Jean Heyum, Paris, Éditions Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1991, 322 p.

BATAILE, Georges, *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1995.

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Psychanalyse et littérature*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je? », 1989, 128 p.

BETTELHEIMM Bruno, *Les Blessures symboliques. Essai d'interprétation des rites d'initiation*, [1954], traduit de l'anglais par Claude Monod, suivi d'une discussion par André Green et Jean Pouillon, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1971, 266 p.

CHARRIÈRE, Dominique, *Question de*, n° 96, « *Le Rêve et l'ombre* », Paris, Albin Michel, 1994, 128 p.

COLLECTIF, *La Manchette*, (Revue de littérature comparée), n° 1, « La Lenteur ». Montpellier, Université Montpellier III, printemps 2000, 298 p.

DANZIGER, Claudie (dir.) ; CHALANSET, Alice (dir.), *Nom, prénom. La Règle et le jeu*, Paris, Éditions Autrement, série « Mutations », n° 147, septembre 1994, 224 p.

DAYAN, Maurice, *Le Rêve nous pense-t-il ?*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2004, 336 p.

DIACONU, Mădălina, *Despre miresme și duhori. O interpretare fenomenologică a olfăciei*, [*Des Senteurs et des miasmes. Une Interprétation phénoménologique de l'olfaction*], București, Humanitas, 2007, 240 p.

DOLTO, Françoise, *Le Jeu du désir. Essais cliniques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 352 p.

- DRAGOMIR, Alexandru, *Crase banalități metafizice*, [*Crasses banalités métaphysiques*], [2004], București, Humanitas, 2008, 270 p.
- DUCHÉ-GAVET, Véronique (dir.) ; LAPACHERIE, Jean-Gérard (dir.), *Le Sel*, (Actes de la Journée d'études « Le Sel » dans la littérature française, Pau, 28 novembre 2003), Biarritz, Atlantica, 2005, 208 p.
- DUVIGNAUD, Jean ; DUVIGNAUD Françoise ; CORBEAU Jean-Pierre, *La Banque des rêves. Essai d'anthropologie du rêveur contemporain*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque scientifique », 1979, 264 p.
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 1963, 256 p.
- ELIADE, Mircea, *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, [1952], Paris, Gallimard, coll. « tel », 1980, 248 p.
- FREUD, Sigmund, *Le Rêve et son interprétation*, Paris, Gallimard, coll. « Idées nrf », 1925, 126 p.
- FROMM, Erich, *Le Langage oublié. Introduction à la compréhension des rêves, des contes et des mythes*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », n° 261, 1975, 210 p.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1963, 222 p.
- JUNG, Carl Gustav, *Sur l'Interprétation des rêves*, Paris, Albin Michel, 1998, 318 p.
- LASCU-POP, Rodica (dir.) ; AURAIX-JONCHÈRE, Pascale (dir.), *L'intergénérationnel. Studia Universitatis Babeș-Bolyai*, coll. « Philologia », n° 4, 2008, 292 p.
- LEVILLAIN, Henriette (dir.), *Poétique de la maison. La Chambre romanesque, le Festin théâtral, le Jardin littéraire*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, 232 p.
- LÉVINAS, Emmanuel, *Éthique et infini*, Paris, Fayard / Culture France, 1982, 128 p.
- MERCIER, Michel, *Le Roman féminin*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « SUP », 1976, 248 p.
- MESOT, Hervé (dir.), *Des Interprétations du rêve. Psychanalyse, Herméneutique, Daseinanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, 254 p.

- MONTANDON, Alain (dir.) ; CHAOUACHI, Slaheddine (dir.), *La Répétition*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines, coll. « Littératures », 1994, 333 p.
- MUCCHIELLI, Alex, *L'Analyse formelle des rêves et des récits d'imagination*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Le psychologue », 1993, 176 p.
- NORA, Pierre, *Lieux de mémoire*, trois tomes, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997.
- PARRET, Herman, *L'esthétique de la communication*, Bruxelles, Ousia, 1999, 231 p.
- PARRET, Herman, *Le sublime du quotidien*, Paris / Amsterdam / Philadelphia, Hadès-Benamins, coll. « Actes sémiotiques », 1988, 283 p.
- PAZ, Octavio, *La Flamme double – amour et érotisme*, traduit de l'espagnol par Claude Esteban, Paris, Gallimard, 1994, 200 p.
- RANK, Otto, *Don Juan et Le double*, [1932, Denoël], traduit de l'allemand par le Dr S. Lautman, Paris, Éditions Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1973, 193 p.
- SOLEMNE, Marie de ; COMTE-SPONVILLE, André ; KLEIN, Étienne [et al.], *Aimer désespérément*, Paris, Albin Michel, 2006 (2002), 120 p.
- SOUZENELLE, Annick de, *Le Féminin de l'être. Pour en finir avec la côte d'Adam*. Paris, Albin Michel, coll. « Spiritualités vivantes », 1998, 352 p.
- VASSE, Denis, *Le Poids du réel, la souffrance*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 208 p.
- VION-DURY, Juliette [et al.], *Littérature & espaces*, (Actes du XXX<sup>e</sup> Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée – SFLGC – Limoges, 20-22 septembre 2001), Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2003, 670 p.

- **Études et articles**

- BLAISE, Marie, « Le ré-enchantement du monde », in *Littérature & espaces*, sous la direction de Juliette Vion-Dury [et al.], Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2003, pp. 27-39.
- CANNONE, Belinda, « Trois chambres littéraires. Xavier de Maistre, Ivan Gontcharov, Virginia Woolf », in *Poétique de la maison. La Chambre romanesque, le Festin théâtral, le Jardin littéraire*, sous la direction d'Henriette Levillain, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, pp. 41-52.

- CAPPELLO, Sergio, « L'imparfait de fiction », in *Points de vue sur l'imparfait*, sous la direction de Pierre Le Goffic, Caen, Centre de publications de l'Université de Caen, 1986, pp. 31-41.
- COYAULT, Sylviane, « Les "Combats" de Jean Giraudoux avec l' "Ange" », in *Mythe et récit poétique*, sous la direction de Véronique Gély-Ghedira, Clermont-Ferrand, Association de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Clermont-Ferrand, coll. « Littératures », 1998, pp. 325-339.
- DURAND-LE GUERN, Isabelle, « Espace et roman d'apprentissage. *Les Années d'apprentissage* de Wilhelm Meister (Goethe) et *Le Lys dans la vallée* (Balzac) », in *Littérature & espaces*, sous la direction de Juliette Vion-Dury [et al.], Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2003, pp. 525-532.
- DUVERNOY, Jean-François, « Donner une figure au temps... », in *Les Figures du Temps*, sous la direction de Jean-Jacques Wunenburger et Lambros Couloubaritis, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997, pp. 67-74.
- ENGÉLIBERT, Jean-Paul, « Le Sujet du roman *Robinson Crusoé* et la lenteur », in *La manchette* (revue de littérature comparée), « La Lenteur », n° 1, Montpellier, Université Montpellier III, printemps 2000, pp. 67-80.
- FEDIDA, Pierre, « L'étrange interlocuteur de l'attente », in *L'Attente. Et si demain...*, sous la direction de Claudie Danziger et Alice Chalanset, Paris, Éditions Autrement, série « Mutations », n° 141, janvier 1994, pp. 90-98.
- GRALL, Catherine, « De la lenteur du bref : "Le Congrès" de Jorge Luis Borges », in *La manchette* (revue de littérature comparée), « La Lenteur », n° 1, Montpellier, Université Montpellier III, printemps 2000, pp. 159-168.
- GREEN, André, « L'aventure négative », in *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 34, « L'Attente », Paris, Gallimard, 1986, pp. 197-223.
- GRENIER, Roger, « L'attente et l'éternité », in *Nouvelle revue de psychanalyse*, « L'Attente », n° 34, Paris, Gallimard, 1986, pp. 175-183.
- HARTOG, François, « L'historien dans un monde présentiste », in *L'Expérience de la durée*, sous la direction de Thierry Raspail et Gérard Wormser, Lyon, Parangon/Vs, coll. « Sens public », 2006, pp. 27-41.
- HUSSHERR, Cécile, « Le rythme de la Création, du temps mythique à l'irruption de l'histoire : une relecture romantique du drame de l'Éden », in *Les Formes du temps. Rythme, histoire, temporalité*, sous la direction de Paule Petitier et Gisèle

- Séginger, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, coll. « Formes et savoirs », 2007, pp. 255-268.
- JOQUEVIEL, Marie, « Une lecture de l' "éloge modéré de la lenteur" », dans *La manchette* (revue de littérature comparée), « La Lenteur », n° 1, Montpellier, Université Montpellier III, printemps 2000, pp. 233-253.
- KHÉLIFI, Mohamed, « Le temps du zapping. Le discontinu dans le temps butorien », in *Le Temps dans le roman du XX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Mohamed Ridha Bouguerra, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010, pp. 51-64.
- KLEIN, Étienne, « La durée n'est-elle qu'un avatar du temps ? », in *L'Expérience de la durée*, sous la direction de Thierry Raspail et Gérard Wormser, Lyon, Parangon/Vs, coll. « Sens public », 2006, pp. 73-87.
- LACROSSE, Joachim, « Chronos psychique, *aiôn* noétique et *kairos* hénologique chez Plotin », in *Les Figures du Temps*, sous la direction de Jean-Jacques Wunenburger et Lambros Couloubaritis, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997, pp. 75-87.
- LALA, Marie-Christine, « L'impossible salut », in *L'Attente. Et si demain...*, sous la direction de Claudie Danziger et Alice Chalanset, Paris, Éditions Autrement, coll. « Mutations », n° 141, janvier 1994, pp. 99-106.
- LARREYA, Paul, « Le temps grammatical : une question de mode ? », in *Dynamique du temps*, sous la direction d'Alain Suberchicot, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand II, coll. « Cahiers de recherches de CRLMC [Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines] », 1996, pp. 139-153.
- LE GOFF, Jacques, « Les limbes », in *Nouvelle revue de psychanalyse*, « L'Attente », n° 34, Paris, Gallimard 1986, pp. 151-173.
- LOBSINGER, Mary Louise, « That Obscure Object of Desire: Autobiography and Repetition in the Work of Aldo Rossi », *Grey Room*, No. 8 (Summer, 2002), The MIT Press, pp. 38-61, [En ligne] [PDF] <<http://www.jstor.org/stable/1262607>> (Consulté le 26 mai 2009).
- OUANÈS, Kamel Ben, « Le temps dans l'œuvre de Georges Perec », in *Le Temps dans le roman du XX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Mohamed Ridha Bouguerra, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010, pp. 115-125.



- PRINCE, Nathalie, « Espace domestique, espace fantastique. Pour une « hétérotopologie » du fantastique fin-de-siècle », in *Littérature & espaces*, sous la direction de Juliette Vion-Dury [et al.], Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2003, pp. 431-439.
- RABATÉ, Dominique, « “Maintenant sans ressemblance” : le temps du deuil et du poème (Deguy, Éluard, Roubaud) », in *Modernités*, n° 21, « Deuil et littérature », textes réunis et présentés par Pierre Glaudes et Dominique Rabaté, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005, pp. 319-332.
- RABATÉ, Dominique, « Figures de l’après-coup (le temps de l’événement dans le roman moderne) », in *Les Figures du Temps*, sous la direction de Jean-Jacques Wunenburger et Lambros Couloubaritis, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997, pp. 221-232.
- REJEB, Bourguiba Ben, « Du passé si simple à l’imparfait. Le roman et le mélange des temps », in *Le Temps dans le roman du XX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Mohamed Ridha Bouguerra, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010, pp. 19-27.
- SIARY, Gérard, « La Voie de la Lenteur », in *La Manchette* (revue de littérature comparée), n° 1, « La Lenteur », Montpellier, Université Montpellier III, printemps 2000, pp. 31-49.
- TANSMAN, Alan, « History, Repetition, and Freedom in the Narratives of Nakagami Kenji », *Journal of Japanese Studies*, Vol. 24, No. 2 (Summer, 1998), pp. 257-288. [En ligne] [PDF] <<http://www.jstor.org/stable/133235>> (Consulté le 26 mai 2009).
- USLAR, Detlev von, « Rêve et interprétation des rêves », in *Des Interprétations du rêve. Psychanalyse, Herméneutique, Daseinanalyse*, sous la direction d’Hervé Mesot, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, pp. 129-151.
- VALTAT, Jean-Christophe, « Modèles physiques de l’espace littéraire : champ relativiste, champ quantique », in *Littérature & espaces*, sous la direction de Juliette Vion-Dury [et al.], Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2003, pp. 87-95.
- VINAS-THÉRON, Florence, « La Lenteur dans l’univers mental et visuel du symbolisme », in *La Manchette* (revue de littérature comparée), « La Lenteur », n° 1, Montpellier, Université Montpellier III, printemps 2000, pp. 117-135.

- WOLF, Mareike, « Approche phénoménologique du rêve », in *Des Interprétations du rêve. Psychanalyse, Herméneutique, Daseinanalyse*, sous la direction d'Hervé Mesot, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, pp. 35-53.
- WORMSER, Gérard, « La durée ou qu'est-ce qu'une synthèse ? », in *L'Expérience de la durée*, sous la direction de Thierry Raspail et Gérard Wormser, Lyon, Parangon/Vs, coll. « Sens public », 2006, pp. 7-23.
- WORMSER, Gérard, « Les voix du silence. De l'intersensorialité à la dimension de la couleur chez Maurice Merleau-Ponty », *L'Expérience de la durée*, sous la direction de Thierry Raspail et Gérard Wormser, Lyon, Parangon/Vs, coll. « Sens public », 2006, pp. 88-109.

- **Dictionnaires, outils de référence**

- AQUIEN, Michèle ; MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « La Pochothèque. Encyclopédies d'aujourd'hui », 1999, 753 p.
- BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins*, Paris, Éditions du Rocher, 2002, 2124 p.
- BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1994, 1504 p.
- CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1999, 1060 p.
- Dictionnaire de l'Académie française*, neuvième édition, Paris, Librairie Arthème Fayard / Imprimerie Nationale, 2001 (tome 1 A-Enz ; « attendre », p. 148 / « attente », p. 149).
- DUBOIS, Jean ; MITTERAND, Henri ; DAUZAT, Albert, *Dictionnaire étymologique et historique du français*, Paris, Larousse, 2007, 893 p.
- DUCROT, Oswald ; SCHAEFFER, Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, [1972], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », 1999, 817 p.

- FOUILLOUX, Danielle ; LANGLOIS, Anne ; LE MOIGNÉ, Alice, *Dictionnaire culturel de la Bible*, Paris, Cerf / Nathan, 1999, 302 p.
- GAFFIOT, Félix, *Le Grand Gaffiot. Dictionnaire latin-français*, (Nouvelle édition revue et augmentée sous la direction de Pierre Flobert), Paris, Hachette-Livre, 2000, 1766 p.
- GARCIN, Jérôme, *Dictionnaire des écrivains contemporains de langue française par eux-mêmes*, Paris, Mille et une nuits, 2004, 418 p.
- IMBS, Paul (dir.), *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle (1789-1960)*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1974 (tome troisième Ange-Badin : « attendre », pp. 836-840 / « attente », p. 847-848).
- La Bible de Jérusalem*, traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Les Éditions du Cerf, 2003. [En ligne] <<http://bibliotheque.editionsducerf.fr/par%20page/84/TM.htm>> (Consulté le 15 février 2011).
- La Bible*, traduction de Louis-Isaac Lemaître de Sacy, [*La Bible de Port-Royal*], Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1990, 1680 p.
- La Bible, traduction œcuménique*, édition intégrale comprenant Introductions générales et Pentateuque révisés, 10<sup>e</sup> édition, Paris, Les Éditions du Cerf / Villiers-le-Bel, Société biblique française, 2004. [En ligne] <<http://bibliotheque.editionsducerf.fr/par%20page/120/TM.htm>> (Consulté le 15 février 2011).
- Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, [1993] [1967 pour la première édition du *Petit Robert*], (Nouvelle édition du *Petit Robert* de Paul Robert. Texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey), Paris, Dictionnaires Le Robert – SEJER, 2009, 2837 p.
- LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Versailles, Encyclopaedia Britannica France, 1994, (« attendre », pp. 345-347 / « attente », p. 348).
- MOUGIN, Pascal ; HADDAD-WOTLING, Karen, *Dictionnaire mondial des littératures*, Paris, Larousse, 2002, 1017 p.

- NEGEV, Abraham (dir.) ; GIBSON, Shimon (dir.), *Dictionnaire archéologique de la Bible*, édition française sous la direction de Jean-Jacques Glassner, traduit de l'anglais par Marianne et Nicolas Véron, Paris, Hazan, 2006, 624 p.
- PICOCHÉ, Jacqueline, *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Dictionnaires Le Robert, coll. « Les Usuels », 1992, 619 p.
- RENARD, Hélène, *Dictionnaire des rêves*, Paris, Albin Michel, 1998, 718 p.
- REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, (édition enrichie par Alain REY et Tristan Hordé), tome 1, Paris, Dictionnaires Le Robert-Sejer, 1998, 2551 p.
- REY, Alain (dir.), *Le Petit Robert des noms propres*, nouvelle édition refondue et augmentée, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1994, 2259 p.
- ROMÉY, Georges, *Dictionnaire de la symbolique des rêves*, [2003, *Le Guide des rêves*] Paris, Albin Michel, coll. « Espaces libres », 2005, 700 p.
- ROMÉY, Georges, *Dictionnaire de la symbolique. Le Vocabulaire fondamental des rêves*, Tome 1, « Couleurs et couples de couleurs. Métaux et minéraux. Végétaux. Animaux », Paris, Albin Michel, 1995, 576 p.
- ROMÉY, Georges, *Dictionnaire de la symbolique. Le Vocabulaire fondamental des rêves*, Tome 2, « Personnages, Parties du corps. Formes et volumes. Astres », Paris, Albin Michel, 1997, 528 p.
- ROMÉY, Georges, *Dictionnaire de la symbolique. Le Vocabulaire fondamental des rêves*, Tome 3, « Nombres et temps. Objets. Lieux remarquables », Paris, Albin Michel, 1999, 432 p.
- ROMÉY, Georges, *Dictionnaire de la symbolique. Le Vocabulaire fondamental des rêves*, Tome 4, « Éléments de la nature. États émotionnels. Mouvements. Perceptions et sens », Paris, Albin Michel, 2001, 372 p.
- VILLER, Marcel (dir.) [et al.], *Dictionnaire de spiritualité. Ascétique et mystique. Doctrine et histoire*, Paris, Beauchesne, 1932-1995, 17 tomes.

- **Sitographie**

ASSOULINE, Pierre, « Malraux sera ou ne sera pas », *La République des livres*. [En ligne]

<<http://passouline.blog.lemonde.fr/2008/03/17/malraux-sera-ou-ne-sera-pas/>> (Consulté le 26 juin 2011).

CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales). [En ligne]

<<http://www.cnrtl.fr/>>

PAYET, Jean-Michel, *Jean-Michel Payet*. [En ligne]

<<http://jean-michelpayet.hautetfort.com/>> (Consulté le 28 septembre 2011).

- **Autres auteurs cités**

BAUDELAIRE, Charles, « La Beauté », in *Les Fleurs du Mal*, [1972], édition présentée, établie et annotée par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1996, 352 p.

BONTEMPELLI, Massimo, *Dans la fournaise du temps*, traduit de l'italien par Maurice Darmon, Paris, Gallimard, coll. « L'arpenteur. Domaine italien », 1991, 192 p.

BRUNO, G., *Le Tour de France par deux enfants*, [1877], Paris, Eugène Belin, 1977, 331 p.

CARRÈRE, Emmanuel, *Hors d'atteinte*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989, 276 p.

CARRÈRE, Emmanuel, *Le Déroit de Behring. Introduction à l'uchronie*, Paris, P.O.L., 1986, 122 p.

CESBRON, Gilbert, *Chiens perdus sans collier*, Paris, Éditions J'ai Lu, 1958, 378 p.

CIORAN, E. M., *Bréviaire des vaincus*, traduction d'Alain Paruit, In *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1995.

CIORAN, E. M., *Des Larmes et des saints*, traduction de Sanda Stolojan, in *Œuvres*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Quarto », 1995.

CIORAN, E. M., *La Chute dans le temps*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1995.

HANDKE, Peter, *Images du recommencement*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1987, 86 p.

- HAUMONTÉ, Odile, *L'Athlète de Dieu - Le bienheureux Jean-Paul II*, Paris, Pierre Téqui éditeur, coll. « Les sentinelles », 2001, 192 p.
- KUNDERA, Milan, *L'Identité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, 219 p.
- KUNDERA, Milan, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987, 476 p.
- KUNDERA, Milan, *La Vie est ailleurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1976, 472 p.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, *Le Procès-verbal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1963, 314 p.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, *L'Extase matérielle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 1996, 315 p.
- LEIRIS, Michel, *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973, 213 p.
- LEWIS, Matthew, *The Monk*, [1980], New York, Oxford University Press Inc., coll. « Oxford World's Classics », 2008, 496 p.
- MAURIER, George du, *Peter Ibbetson*, traduit de l'anglais par Raymond Queneau, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1986, 335 p.
- ORLÉANS, Charles d', *En la Forêt de longue attente et autres poèmes*, choix, présentation et traduction de Gérard Gros, édition bilingue, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2001, 518 p.
- PASTERNAK, Boris, *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Michel Aucouturier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, 1829 p.
- PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, coll. « L'Espace critique », 1997, 124 p.
- QUIGNARD, Pascal, *Abîmes. Dernier royaume III*, Paris, Bernard Grasset, 2002, 273 p.
- QUIGNARD, Pascal, *Les ombres errantes. Dernier royaume I*, Paris, Bernard Grasset, 2002, 189 p.
- QUIGNARD, Pascal, *Sur le jadis. Dernier royaume II*, Paris, Bernard Grasset, 2002, 310 p.
- SCHNITZLER, Arthur, *Relations et solitudes : aphorismes*, traduit de l'allemand par Pierre Deshusses, Paris / Marseille, Petite Bibliothèque Rivages, 1988, 149 p.

# INDEX

## A

Adam, Jean-Michel, 101  
Aeppli, Ernest, 199, 200, 205, 219, 225  
Agacinski, Sylviane, 92  
Amar, Ruth, 88, 108, 121  
Apollinaire, Guillaume, 266  
Aristote, 25  
Assouline, Pierre, 268  
Atget, Eugène, 283  
Augustin, Saint, 266, 300

## B

Bachelard, Gaston, 93, 94, 99, 129, 211, 308  
Bacholle, Michèle, 60, 68  
Bakhtine, Mikhaïl, 8, 89, 98  
Barthes, Roland, 13, 277, 283, 310  
Baudelaire, Charles, 74  
Baudrillard, Jean, 166  
Bénichou, François, 136  
Bergson, Henri, 127  
Bernanos, Georges, 165  
Berthet, Jocelyne, 99  
Blanckeman, Bruno, 14, 17, 21, 24, 95, 125, 268, 269  
Boblet, Marie-Hélène, 16, 17, 18, 36, 95, 101, 125, 358  
Boblet-Viart, Marie-Hélène, 131  
Bontempelli, Massimo, 270  
Bougnoux, Daniel, 118, 126  
Briaud, Anne, 72  
Bricco, Elisa, 31, 45, 52  
Brunel, Pierre, 237

## C

Cannone, Belinda, 90, 94  
Carbone, Bruno, 13, 15, 121  
Carrère, Emmanuel, 6, 347  
Cesbron, Gilbert, 169  
Chalanset, Alice, 65, 145, 272, 303, 366

Chaouachi, Slaheddine, 73  
Charrière, Dominique, 204  
Chauveau, Sophie, 67, 99, 241, 299, 369, 373, 374, 375  
Chesneaux, Jean, 330  
Chevalier, Jean, 29, 63, 111, 142, 144, 208, 214, 222, 223, 226, 258, 346  
Chirico, Giorgio de, 42  
Cioran, E. M., 21, 247, 256, 263, 334, 363  
Compagnon, Antoine, 87  
Couloubaritis, Lambros, 22, 272

## D

Danziger, Claudie, 65, 145, 272, 303, 366  
Daumal, René, 46, 351  
Del Lungo, Andrea, 61, 371  
Delorme, Marie-Laure, 89  
Demanze, Laurent, 13, 124, 125, 277, 280, 367  
Dionne, Ugo, 40, 45, 48, 87, 371  
Dolto, Françoise, 264  
Dostoïevski, F. M., 165  
Dotan, Isabelle, 12, 27, 29, 88, 101, 110, 135, 277, 374  
Dragomir, Alexandru, 275  
Ducas, Sylvie, 18  
Dürrenmatt, Jacques, 12, 22, 64, 76, 185, 269

## E

Edwards, Michael, 166  
Einstein, Albert, 259  
Enăchescu, Constantin, 181  
Evrard, Franck, 5, 24, 229

## F

Faye, Éric, 12, 166, 260  
Fedida, Pierre, 303  
Fortin, Jutta, 241, 277

Francis, Marie, 10, 12, 102, 106, 124, 300, 323

François de Sales, Saint, 256

Franz, Marie-Louise von, 202

Fuks, Paul, 324

## G

G., Bruno, 84

Gaffiot, Félix, 9, 10, 16, 63, 336, 362

Galli Pellegrini, Rosa, 31

Garcia, Daniel, 16

Garcin, Jérôme, 11, 89

Garfitt, Toby, 22, 30, 45

Gaspari, Séverine, 17, 128, 136, 269

Gauguin, Paul, 43

Genette, Gérard, 13, 17, 40, 45, 59, 103, 371

Gheerbrant, Alain, 29, 63, 111, 142, 144, 208, 214, 222, 223, 226, 258, 346

Ghițeanu, Serenela, 295

Gibson, Shimon, 242

Glaiman, Dorothy, 35, 374

Godard, Roger, 59, 168

Goethe, Johann Wolfgang von, 63

Goulet, Alain, 12, 13, 17, 27, 30, 31, 36, 37, 43, 53, 141, 167, 197, 240, 374

Goussard, Jean-Baptiste, 269

Goux, Jean-Paul, 26, 38, 121, 371

Green, André, 273

Grenier, Roger, 110, 272

Grimaldi, Nicolas, 8, 11, 126, 127, 164, 318, 369, 372

Guyau, Jean-Marie, 238

## H

Handke, Peter, 145

Hardy, Thomas, 329

Haumonté, Odile, 267

Heidegger, Martin, 10, 83, 146, 238, 265, 332, 369

Herschberg-Pierrot, Anne, 274

Hölderlin, 47

Houriez, Jacques, 12

## I

Imbs, Paul, 7

## J

Jabès, Edmond, 47

Jankélévitch, Vladimir, 15, 16, 320

Jauss, Hans Robert, 17, 25, 371

Jouve, Vincent, 52

Jung, Carl Gustav, 200, 225

## K

Kamyabi Mask, Ahmad, 10, 11, 18, 88, 369

Khélifi, Mohamed, 279, 287

Kluba, Tadeusz, 40, 42, 44

Koopman-Thurlings, Mariska, 12, 13, 76, 96, 114, 130, 167, 170, 241, 242

Kundera, Milan, 125, 220, 244, 337

## L

Lacrosse, Joachim, 272

Lain-Entralgo, Pedro, 7, 81, 117, 126, 127, 155, 220, 223, 232, 246

Landrot, Marine, 370

Lanot, Bénédicte, 16, 29, 86, 114, 240, 241, 253

Le Clézio, J.-M. G., 88, 145, 245, 249

Le Goff, Jacques, 125

Leiris, Michel, 338

Leloup, Jean-Yves, 249

Levillain, Henriette, 90

Levinas, Emmanuel, 231, 250, 272

Lewis, Matthew, 74

Leys-Botella, Stéphanie, 238

Litré, Émile, 10

Lobsinger, Mary Louise, 85

Logié, Laetitia, 27, 270

## M

Magill, Michèle M., 23, 167, 199

Malraux, André, 268

Malrieu, Philippe, 128, 290, 326

Mandelstam, Ossip, 77

Mariani, Marinella, 30

Maurier, George du, 159, 160, 290

Mayaux, Catherine, 12

Michel, Jacqueline, 12, 27, 29, 88, 110, 277, 374

Montandon, Alain, 73

Moricheau-Airaud, Bérengère, 185



Moris-Stefkovic, Milène, 24, 53, 72, 191

Munch, Edvard, 43

## N

Narjoux, Cécile, 12, 22, 64, 76, 101, 176, 185, 242, 269

Negev, Abraham, 242

Nicolas, Alain, 11, 24, 42

Nora, Pierre, 128

## O

Orléans, Charles d', 365

Ouaknin, Marc-Alain, 231

Ouanès, Kamel Ben, 81

## P

Parret, Herman, 275, 309

Pasternak, Boris, 13

Payet, Jean-Michel, 41

Pechstein, Max, 42

Peeters, Léopold, 29

Perec, Georges, 81, 101

Perry, Édith, 171, 172

Petitjean, André, 101

Poirier, René, 308

Poulet, Georges, 6, 90, 91, 103, 106, 107, 287, 317, 318, 332, 333, 342

## Q

Quignard, Pascal, 126, 171, 269, 277, 279, 317, 342, 375, 376

## R

Rabaté, Dominique, 22

Rejeb, Bourguiba Ben, 273

Renard, Hélène, 201, 202, 205, 206, 208, 211, 213, 215, 217, 218, 223

Rey, Alain, 6, 283

Rey-Debove, Josette, 6

Ricœur, Paul, 6, 25, 274, 275, 278, 279, 298

Ridha Bouguerra, Mohamed, 81, 273, 279

Rimbaud, Arthur, 138

Romey, Georges, 111, 112, 119, 169, 176, 202, 203, 205, 206, 207, 209, 213, 214, 215, 217, 219, 222, 223, 244

Rousset, Jean, 78

Roussos, Katherine, 167

Rulfo, Juan, 79

Rullier-Theuret, Françoise, 64, 72, 134

## S

Schaffner, Alain, 15, 16, 17, 18, 36, 95, 101, 125

Schnitzler, Arthur, 344

Seifert, Jaroslav, 47

Shakespeare, William, 175

Silesius, Angelus, 47, 307

Souzenelle, Annick de, 208

## T

Tadié, Jean-Yves, 89, 91, 101

Tansman, Alan, 85

Thérèse de l'Enfant-Jésus, Sainte, 252

Thoizet, Évelyne, 137, 171, 280, 358

Tison, Pascale, 61, 374

## V

Valéry, Paul, 47, 224

Vercier, Bruno, 5, 24, 229

Viart, Dominique, 5, 14, 24, 229

## W

Weil, Simone, 248

Weinrich, Harald, 59, 273, 274, 276

Wunenburger, Jean-Jacques, 22, 272

# TABLE DES MATIÈRES

<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>5</b>
<b>PREMIÈRE PARTIE : POÉTIQUE DE L'ATTENTE.....</b>	<b>20</b>
I. L'ATTENTE À L'ŒUVRE.....	23
1. <i>Du pré-texte au texte : engrenages</i> .....	26
1.1 Méandres de la vie, méandres de l'écriture : <i>Magnus</i> .....	27
1.2 L'au-delà des toiles : <i>L'Enfant Méduse</i> .....	30
1.3 Échos et correspondances : <i>Le Livre des Nuits</i> et <i>Nuit-d'Ambre</i> .....	35
2. <i>Autour du texte : rouages</i> .....	40
2.1 Horizons d'attente visuels : les photos de couverture.....	40
2.2 Horizons d'attente textuels : les épigraphes .....	45
3. <i>Au cœur du texte : boulonnages</i> .....	52
3.1 L'effet d'anticipation .....	53
3.2 Le recours à la répétition .....	73
II. ARCHITECTURES D'ATTENTE .....	87
4. <i>Lieux d'attente</i> .....	88
4.1 Espace de lieux : la ville .....	90
4.2 Espaces personnels : la maison.....	93
4.3 <i>Espèces d'espaces</i> .....	101
5. <i>Entre peinture et musique : sons et couleurs</i> .....	109

<b>DEUXIÈME PARTIE : L'ATTENTE VÉCUE .....</b>	<b>123</b>
I. LE « CORPS À CORPS » .....	126
1. <i>Le corps en attente</i> .....	126
1.1 Retour vers le futur : mémoire de présages .....	128
1.2 Le devoir de mémoire : pathologique, attente et fidélité .....	130
1.3 Éclipses de mémoire : l'attente et la reconnaissance .....	137
1.4 Trou de mémoire .....	141
2. <i>Le corps d'attente</i> .....	145
2.1 L'attente et la distance .....	146
2.2 L'attente à rebours .....	153
II. DU CORPS À L'ESPRIT .....	165
3. <i>S'attendre soi-même ou l'identité interrompue</i> .....	165
3.1 L'identité déclinée au féminin. Le cas de <i>Chanson des mal-aimants</i> .....	167
3.2 L'identité déclinée au masculin. Le cas de <i>Magnus</i> .....	178
4. <i>L'attente onirique</i> .....	199
4.1 Rêves de l'attente de l'autre .....	200
4.2 Rêver dans l'attente de l'inévitable .....	216
4.3 Désirer la mort : le rêve comme catalyseur du suicide .....	220
4.4 L'attente active et le rêve .....	224
4.5 Le rêve prémonitoire et la mise en attente du lecteur .....	226
5. <i>L'attente mystique</i> .....	229
5.1 <i>In spe contra spem : Jours de colère</i> .....	232
5.2 La loi du Talion : <i>L'Enfant Méduse</i> .....	235
5.3 L'infini du dedans : <i>Immensités</i> .....	240
5.4 Mysticisme citadin et réinvention de soi : <i>Éclats de sel</i> .....	256

<b>TROISIÈME PARTIE : LE(S) TEMPS DE L'ATTENTE .....</b>	<b>271</b>
1. <i>Attendre : précis de conjugaison .....</i>	273
1.1 En avant vers le futur... antérieur .....	275
1.2 L'attente-projet et le présent comme tremplin.....	287
1.3 Espoir, continuité, interruption .....	295
2. <i>La fission temporelle.....</i>	299
2.1 Réapprentissage de soi et temps reconquis.....	300
2.2 Découverte mystique et réconciliations temporelles .....	307
2.3 Leurres et marasmes temporels.....	311
2.4 Vies et temps éclatés.....	321
3. <i>La fusion temporelle .....</i>	330
3.1 Ambitions et chants de sirène .....	331
3.2 Mirages d'outre-temps.....	340
4. <i>Le trou noir de l'attente.....</i>	348
4.1 Couple brisé et implosion du temps.....	349
4.2 Individu et indivisibilité temporelle.....	358
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>368</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>377</b>
<b>INDEX.....</b>	<b>406</b>

## ***Sylvie Germain – l'écriture de l'attente***

**Résumé.** La présente étude se donne pour but d'analyser l'œuvre romanesque de Sylvie Germain par le biais du concept d'attente. Notre intérêt a été suscité par l'articulation interne des premiers livres, tributaire de la subtile mise en place d'un réseau proleptique qui est symptomatique non seulement de l'instauration d'un pacte, à la suite duquel le lecteur esquisse son horizon d'attente, mais également d'un effort que l'auteur déploie – consciemment ou non – afin de garder une bonne emprise sur le récit. Si l'écrivain ne développe pas de théorie autour de l'attente et n'en fait pas le pivot de son écriture, les récits abondent en situations qui sont sous-tendues par elle. Le titre de la thèse rend compte des deux niveaux auxquels nous avons interrogé la production romanesque de Sylvie Germain, à savoir textuel et diégétique. Le tout s'organise à partir d'une structure ternaire dont le point de départ est l'ébauche d'une *poétique de l'attente* reposant principalement sur des avant-textes, sur un appareil paratextuel très dense et sur l'emploi d'anticipations par infusion de détails qui créent un effet d'échos et de correspondances par rapport au développement diégétique. La deuxième partie de notre analyse interroge les multiples manières dont l'attente est *vécue* par les personnages, psychiquement aussi bien que physiologiquement. Quelle que soit sa forme, l'attente reste une expérience temporelle. La dernière partie de notre étude esquisse un panorama des perceptions du temps à travers cette expérience vécue. Au terme de notre travail, nous espérons avoir réussi un exercice de synthèse à partir d'un concept qui échappe aux règles, ainsi qu'une incursion dans le champ de la temporalité peu abordé par rapport à cette œuvre.

**Mots-clés :** *attente, écriture, temporalité, prolepse, durée, mémoire, désir, corps, identité, manque, rêve, spiritualité, espoir / espérance.*

## ***Sylvie Germain – The Writing of Waiting***

**Abstract.** The present study aims to analyze Sylvie Germain's works of fiction through the concept of 'waiting'. Our interest was aroused by the internal articulation of her first novels. Its dependence on a proleptic network is symptomatic not only of the establishment of a pact that constantly confronts the reader with new expectations, but also of the author's effort – conscious or not – to keep a good grip on the story. Despite the fact that the writer does not develop a theory around the notion of 'waiting' or make it the core of her writing, contexts built around it are plentiful in the narrative. The title of the dissertation anticipates our double perspective on Sylvie Germain's novels, i.e. textual and diegetic. The whole is organized around a ternary structure. The first part focuses on establishing a *poetics of waiting* based on an abundance of pre-texts, on the highly dense paratextual apparatus, as well as on the use of anticipation by an infusion of details, which creates an echo effect against the diegesis. The second part of our analysis questions the multiple manners in which the characters *live* in waiting, psychologically as well as physiologically. Whatever its form, waiting remains a temporal experience. The last part offers a panorama of the time perceptions it engenders. Upon reaching the end of our research, we hope to have offered a synthesis around a concept that constantly escapes the rules, as well as to have approached time-related aspects rarely discussed so far in relation to Sylvie Germain's fiction.

**Keywords:** *waiting, writing, temporality, prolepsis, duration, memory, desire, body, identity, loss, dream, spirituality, hope.*